

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Ivana Lučića 3

Diplomski rad

Prikaz ženske seksualnosti u suvremenom američkom filmu

Odsjek za komparativnu književnost

Mentor: dr.sc. Maša Grdešić

Studentica: Izabela Laura

Uvod

Prije nego što sam počela raditi na diplomskom radu, o temi za isti, kao i o istraživanju koje sam u sklopu njega naumila provesti, razgovarala sam s jednim hrvatskim distributerom pornofilmova. S obzirom na to da mi je tema prikaz ženske seksualnosti u suvremenom američkom filmu, a istraživanje fokusirano na konzumaciju erotsko-pornografskih sadržaja kod žena, njegovo pitanje bilo je – a zašto samo žene, odnosno samo ženska perspektiva?

Odgovor na to pitanje istovremeno je i motivacija za pisanje ovog rada i njegova tema, ali nije samo jedan. Čine ga dvije domene koje se u konačnici spajaju – jedna je vezana uz moje življeno iskustvo na koje može utjecati činjenica da sam i sama žena, a druga povijesno teoretsko znanje koje sam stekla tijekom svog akademskog obrazovanja i višegodišnjeg novinarskog rada.

Kada govorim o življenom iskustvu, mislim na svoje osobno iskustvo, na iskustvo žena oko sebe, na medijske prikaze žena i prikaze njihove seksualnosti, na modu i na čitav kontekst u kojem se nalazim, kojeg sam dio i koji osluškujem. Svaka godina provedena na fakultetu, ali i u životu, donosila je nova saznanja, nove okvire kroz koje sam promatrala svijet oko sebe te u konačnici generirala svoje interese. Film se nametnuo kao umjetnost, a prije svega kao izrazito moćan medij, dok se seksualnost nametnula kao tema na kojoj se interes najviše zadržao. I iako me muška seksualnost zanima gotovo jednako kao i ženska, u ovom sam se radu odlučila usmjeriti na prikaz ženske seksualnosti jer ne pronalazim adekvatan i zadovoljavajući prostor ni način na koji se o njoj govori u periodu otkad je ta tema ušla u moju interesnu sferu.

Povijest je puna nejednakosti, ženske borbe od one za pravo glasa, za obrazovanje, za reproduksijska prava. I iako se čini da smo daleko došle, da se puno toga promijenilo i poboljšalo, neka se pitanja, pogotovo ona koja se tiču područja ženske seksualnosti i prava na istu danas ponovno otvaraju. S jedne strane, u zapadnjačkoj kulturi imamo nikad veću slobodu u izražavanju i prikazivanju seksualnosti, i to na vrlo eksplicitan način, dok s druge jačaju one konzervativne struje koje upravo žensku seksualnost ponovno žele staviti u okove.

Kao jedan od očitijih razloga za to može se istaknuti činjenica da su žene te koje imaju sposobnost rađanja pa su tako zaslužne za produljenje ljudske vrste. Istraživanje koje su proveli Roy F. Baumeister sa sveučilišta Case Western Reserve te Jean M. Twenge s državnog

sveučilišta u San Diegu u jednoj od dvije teorije o represiji ženske seksualnosti govorit će upravo o tome. Druga teorija, koja će se pokazati točnijom, a koja kaže kako su žene te koje su krive za represiju svoje seksualnosti, bavit će se **teorijom društvene razmjene**, odnosno uzet će u obzir nejednakost u društveno-ekonomskom smislu gdje su muškarci ti koji posjeduju novac i moć, a žene te koje, kao sredstvo razmjene za navedeno, posjeduju i koriste seks.

Kontekst u kojem se borba za jednakost i prava na vlastito tijelo odvija neodvojiv je od načina na koji se ženska seksualnost prikazuje, tretira, percipira i živi.

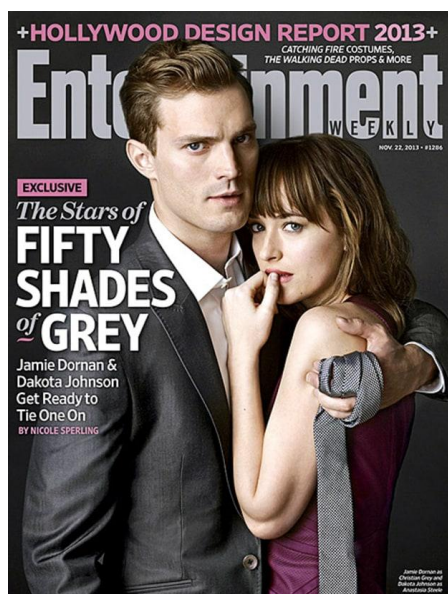
Pomoću spomenutog istraživanja, općenitog prikaza tretmana prema pojmu zadovoljstva i tijelu tijekom povijesti u zapadnjačkoj kulturi i utjecaju koji je stvaranje civilizacije imalo na kontrolu čovjekovih nagona, pokušat ću dati kontekst unutar kojeg ću ući u raspravu o mjestu ženske seksualnosti u njemu. Moja je teza da, puno više od eksplicitnih zabrana, postoji **teret naslijeđa** koji se odnosi na seksualnost općenito, a onda na žensku seksualnost posebno. To je naslijeđe nešto što ne možemo uvijek i odmah detektirati kao takvo. Oni koji ga prenose nisu svjesni njegove konstruiranosti, a u nas se upija gotovo mehanički, odrastanjem te kroji način na koji promatramo vlastitu i žensku seksualnost. Naslijeđe je to koje žene dijeli na **svetice i kurve**, princeze i drolje¹, robinje i dame², anđela u kući i vraga u tijelu. Kao svetica, žena uživa poštovanje, ona je majka, supruga ili ona koja ima potencijal da to postane, ljudsko biće, ali lišeno (izrazite) seksualne potrebe. Dobra i poslušna kći koja je odrasla na uvjerenju da su muškarci ti koji žele seks, a žene one koje im ga daju, kada to zasluže. Kao kurva, žena je predmet neprestane muške žudnje, ona koja kontrolira njegovu seksualnost, ali je slobodna izražavati vlastitu. U toj ulozi ženi je dozvoljena seksualna glad, seksualna agresivnost, isticanje seksualne želje i „prljavost“ koja ne priliči anđelu u kuću. Ta je žena prijetnja instituciji braka, monogamiji i predmet prijezira – ženâ koje ju doživljavaju kao opasnost i muškaraca koji je ne mogu imati. Ovo su slobodne interpretacije dvaju modela ženâ koji svoje varijacije imaju s obzirom na vrijeme u kojem se pojavljuju, dva modela u čijim okvirima i danas razmišljamo i funkcioniramo gotovo nesvjesno. To je spomenuto naslijeđe koje je potpomogla i do kraja razvila kršćanska dihotomija između tijela i duha, gdje je jedno prljavo i životinjsko, a drugo uzvišeno i čisto.

¹ Jedna od čestih funkcija/kategorija u bdsm/fetiš svijetu jest upravo „princess by day, slut by night“.

² Pjesma Severine Vučković *Hurem* spominje razliku načina na koji „ljubi“ robinja, a na koji „ljubi“ dama.

Kao što ću pokazati u povijesnom pregledu tipova **ženskih erotskih modela** koji se pojavljuju od početka filma, i u toj je umjetnosti ta dihotomija vidljiva. Ono što vidimo ili ne vidimo na filmu, kao i u svakom drugoj umjetnosti, može služiti kao **indeks svoga vremena**, kaže Barry Forshaw, autor knjige *Seks i film* na koju ću se dosta referirati³.

Američku kinematografiju odabrala sam stoga što je to kinematografija uz koju sam odrasla, koju najbolje poznajem, a korpus filmova koje ću analizirati više-manje pripada području popularne kinematografije i popularne kulture. Kriterij za odabir filmova bio je da su **većinski američke produkcije**, da u svom središtu imaju **žensku seksualnost** i da su **izazvali jake reakcije kritike i/ili publike**. Krenula sam od filma koji se često naziva prethodnikom *Pedeset nijansi sive*, *Devet i pol tjedana* Adriana Lynea iz osamdesetih, nastavila sa *Sirovim strastima* Paula Verhoevena iz devedesetih, dok sam u dvijetisućitima skrenula iz područja *mainstreama* kako bih analizirala Shainbergovu *Tajnicu*, a završila na fenomenu koji je na neki način i inicirao moje bavljenje ovom temom – *Pedeset nijansi sive* (prvi je nastavak režirala Sam Taylor-Johnson).



Osim prema gore navedenim kriterijima, filmovi su odabrani i prema tematici seksualnosti s kojom se bave – osim što im je u središtu ženska seksualnost, svi se ti filmovi, eksplicitnije ili implicitnije bave **odnosima podređenosti i dominacije** gdje je, osim u slučaju *Sirovih strasti*, žena podređeni član odnosa.

³ Svi su prijevodi dijelova te knjige, kao i svih ostalih teoretsko-povijesnih radova na engleskom jeziku, moji.

Koji su sve mogući uzroci tome, pokušat ću nakon detaljne analize filmove objasniti u zaključku, a svoje ću argumente poduprijeti i rezultatima **istraživanja koje sam provela u sklopu rada**, a koje se bavi konzumacijom erotsko-pornografskih sadržaja od strane žena. Istraživanje ispituje konzumiraju li žene u dvadesetima, tridesetima i četrdesetima erotsko-pornografske sadržaje, u kojem formatu, koji su razlozi (ne)konzumacije takvih sadržaja te neke općenite stavove o pitanju ženske seksualnosti u zapadnjačkom društvu⁴. S obzirom na to da smatram kako čovjek ima potrebu konzumirati sadržaje koji se tiču seksualne sfere života jednako kao i sve druge sadržaje koji su dio života, odlučila sam ispitati stav žena prema konzumaciji takvih sadržaja. Mišljenja sam da odnos koji ispitanice imaju prema erotsko-pornografskim sadržajima dosta govori i o odnosu koji imaju prema seksu i seksualnosti općenito⁵.

Navedenim istraživanjem i ovim radom želim skrenuti pažnju na čimbenike koji su uvjetovali tabuizirani odnos prema seksualnosti općenito, na tretman koji je ženska seksualnost imala tijekom povijesti, na moguće razloge represije ženske seksualnosti te na prikaz ženske seksualnosti u filmu odabranim primjercima suvremene američke kinematografije koji su, svaki na svoj način, imali određeni utjecaj na percepciju ženske seksualnosti u izvanfilmskom svijetu, kao i na način na koji je ta izvanfilmska stvarnost oblikovala prikaz ženske seksualnosti u odabranim filmovima.

⁴ Fokusirala sam se na žene u dvadesetima, tridesetima i četrdesetima ne zato što sam mišljenja da žene iznad pedeset godina ne konzumiraju erotsko pornografske sadržaje kao što mi je sugerirano u nekoliko komentara, već zato što mi je trebalo dobno ograničenje koje neće zasmetati mojoj glavnoj interesnoj skupini (a to su ene u dvadesetima i tridesetima). Također u obzir treba uzeti da se upitnik širio putem društvenih mreža, poglavito Facebooka, s kojima sam pretpostavila da ne raspolaže toliko veliki broj žena iznad pedeset godina ili bi do njih bilo teže doći putevima kanal kojima se upitnik širio.

⁵ Rezultate cijelog istraživanja prilažem u dodatku diplomskog rada.

Prvi dio

Krivnja i zadovoljstvo na Zapadu



Glumica Hedy Lamarr u filmu *Ekstaza*

Iz jedne krajnosti u drugu – zadovoljstvo u antici i kršćanstvu

„Odnos prema zadovoljstvu u europskoj je civilizaciji oduvijek bio tijesno povezan sa odnosom između individualnog i društvenog interesa (...)“, kaže Milan Ranković u poglavlju u kojem se bavi odnosom prema zadovoljstvu u europskoj civilizaciji (Ranković 1982: 42).

Zadovoljstvo je, naravno, **interes pojedinca**; neko općedruštveno zadovoljstvo ne postoji.

Štoviše, stoji kao potencijalna prijetnja općem društvenom dobru. Pojedinčeva težnja zadovoljstvu može se ostvariti jedino unutar okvira određenih društvenih odnosa – pojedinac zadovoljstvo kojem teži, kao i druge svoje interese i prava, može realizirati jedino na način kojim neće štetiti interesu drugih pojedinaca.

U antičkom filozofsko-etičkom kontekstu kretanje odnosa prema zadovoljstvu plesalo je između **afirmacije osjetilnog zadovoljstva** i **racionalizacije zadovoljstva** koje će u konačnici ići prema njegovoj represiji (usp. Ranković 1982: 44). S jedne strane imat ćemo tako one koji zagovaraju pojedinčev interes iznad društvenog i one koji se zalažu za obrnuto. Kirenska škola težnju zadovoljstvu shvaća kao utrku za nasladama, no raspuštenost kojom obiluje dovodi do potrebe za uvođenjem mjere, što čini Epikur. On zasniva dijalektiku između zadovoljstva i patnje – prekomjerna zadovoljstva dovode do patnje, a zadovoljstvo je, prema njemu, odsustvo patnje, odnosno boli. Kad nas ništa ne boli, ništa ni tražimo. Ranković ipak napominje kako Epikur gubi iz vida da je zadovoljstvo „(...) psihofiziološko stanje koje se ostvaruje iznad pretpostavljene normale koju predstavlja zdravlje kao odsustvo boli (...)“ (Ranković, 1982:46).

Epikur uspostavlja hijerarhiju zadovoljstva te razlikuje **tjelesno**, koje je orijentirano samo na **sadašnjost**, od **umnog zadovoljstva** koje je **zadovoljstvo višeg reda**, a kojim možemo osjećati još i prošlost i budućnost. Ta pozicija sugerira odricanje od trenutnog zadovoljstva ukoliko ono vodi kasnijem nezadovoljstvu, što znači i **prvu autorepresiju nagonskog u čovjeku u ime racija, podređivanje osobne trenutne sreće za neku buduću**, imaginarnu (gdje se to racionalno može se staviti i u službu neke zajedničke, opće društvene sreće) (usp. Ranković 1982: 46). Iako je Epikurovo shvaćanje principa zadovoljstva povijesno naprednije od onog kirenske škole jer ima perspektivu prema naprijed, ujedno je i ono koje „(...) otvara put prema represiji nad seksualnošću, suzbijanju individualnog zadovoljstva na račun općedruštvenih interesa koje

konstituiraju vladari i filozofi(...)“ (Ranković 1982: 47). No ne vodi svako odricanje od zadovoljstva u sadašnjosti nekom tipu zadovoljstva u budućnosti, niti odricanje samo od sebe štiti od patnje, napominje Ranković.

Nadalje, **Sokrat** tvrdi da nije svako zadovoljstvo dobro te suprotstavlja trajno zadovoljstvo trenutnom zadovoljstvu (usp. Ranković 1982: 47-48). Još jači napad na zadovoljstvo daju kinici koji sreću suprotstavljaju zadovoljstvu i zagovaraju čovjekovo oslobođenje od potreba, odnosno, njihovo svođenje na minimum (u čemu možemo vidjeti prethodnicu kršćanskog asketizma) (usp. Ranković 1982: 48). Platon osporava hedonističku tezu da su osjetilna zadovoljstva najviša vrijednost, no ne isključuje ih života jer smatra da je život bez njih nepodnošljiv – zadovoljstva čine život vrijednim ako su pomiješana s razumom (usp. Ranković 1982: 49).

U definiranju sreće najveći antički filozofi težište sve više pomiču od osjetilnosti prema **razumu** – Aristotel tako sadržaj sreće definira kao razumnu djelatnost usmjerenu prema vrlini. „Ako čovjek postupi u skladu s vrlinom, onda on već samim time postiže zadovoljstvo (...)“ (Ranković 1982: 49). Aristotel pretpostavlja da ispunjenje dužnosti nužno vodi do osjećaja zadovoljstva, što je **idealizacija odnosa dužnosti i zadovoljstva**.

Kritika svođenja ukupne motivacije čovjekovog ponašanja postizanju zadovoljstva i izbjegavanju bola svoju je opravdanu kritiku imala već u antici. **Tjelesno tako sve više gubi primat pred duhovnim**, a svoj će vrhunac takav stav doživjeti u **kršćanskoj ideologiji**. Platonov i Hegelov idealizam uzdignuli su princip društvenog interesa na nivo uma i razuma, a kršćanska je Crkva taj princip radikalizirala time što je sreću pojedinca prognala u sferu smrti, odnosno onoga što slijedi nakon – u fikciju raja koji se zaslužuje ovozemaljskom patnjom (usp. Ranković 1982: 50-51). **Patnja i odricanje dobivaju najvišu vrijednost**, nešto što se cijeni, a **užitak, zadovoljstvo, sreća osjećaji su koji slijede nakon patnje**. Duhovna zadovoljstva na vrhu su pijedestala vrijednosti, dok su ona tjelesna prognana, zabranjena i proglašena grešnim – iz jedne krajnosti koju je zastupala kirenska škola, gdje je tijelo, tjelesno i trenutno bilo najveća i jedina vrijednost – u odaje kršćanske čistoće koja želi da se tijelo odrekne gotovo svega onoga što jest. Tjelesno je prema kršćanskoj ideologiji samo privremeno stanište božanskog, a posebno se cijene oni koji iz svog tijela mogu izbiti što više svojih ljudskih, tjelesnih potreba i nagona. Naravno da je seksualnosti, odnosno seksualni poriv nešto u čiju je restrikciju uloženo

mnogo napora. Tko se već ne može suzdržati od prakticiranja seksualnih aktivnosti, onda ih treba prakticirati samo i isključivo u svrhu reprodukcije, i to unutar bračne zajednice.

Nije potrebno mnogo kako bi postalo jasno da je **kult kršćanske zajednice perfektno mazohistički**. Bol je dobra i bol je potreba, a patnja je put ka sreći. Čak i oni koji nisu u stopu slijedili program kršćanske ideologije, posredno ili neposredno u njih se upisivala svijest o tjelesnim zadovoljstvima kao nečemu lošem, kao nečem zbog čega bi se trebali osjećati krivima.

Takav kršćanski moral, represivno nastrojen prema seksualnosti, jedan je od jačih korijena pojave i eksplozije seksualnosti u suvremenom društvu.

„Interes za problematiku seksualnosti u suvremenom svijetu neprirodno je pojačan zbog višestoljetnog potiskivanja te problematike iz domene javnosti, javnog prezentiranja i raspravljanja.“ (Ranković 1982: 55).

Dok je kršćanstvo gotovo svaki vid užitka u seksualnom proglašavalo nemoralnim, pornografska industrija, pogotovo ona filmska, pokušava gotovo svaki vid izražavanja seksualnosti učiniti moralnim. Ona se, kao i kršćanstvo, zasniva na strogom odvajanju tijela i duha, no za razliku od kršćanstva koje na pijedestal stavlja duhovno, **pornografija** to čini s tjelesnim (usp. Ranković 1982: 56).

Potiskivanje i nelagoda u kulturi

Prema Freudu, moderna je kultura represivna, navodi Anthony Elliott u *Uvodu u psihoanalitičku teoriju* (usp. Elliott 2012: 76). „Temeljni je problem to da kultura svojeg pojedinačnog subjekta lišava nagonske slobode i postavlja golema ograničenja seksualnosti (...) Poricanje osjećaja, strukturiranje seksualnosti u uske okvire monogamije i bračne ozakonjenosti, strogo (muško) isticanje isključivo genitalne monoseksualnosti su, smatra Freud, opresivna emocionalna ograničenja (...) **Nametati red slobodnom tijeku nesvjesne žudnje**, kaže Freud, **ključni je zadatak civilizacije.**“ (Elliott 2012: 77)

Freud navodi kako kultura označava ukupna postignuća i ustanove kojima se čovjekov svijet i život razlikuje od životinjskog, a koji ima dvije glavne zadaće: zaštititi čovjeka od prirode i urediti odnose među ljudima. Jedan od zahtjeva te uređenosti jest stvaranje zajednice koja će biti jača i vrijediti više od moći bilo kojeg pojedinca. S obzirom na to da u čovjeku postoje agresivni

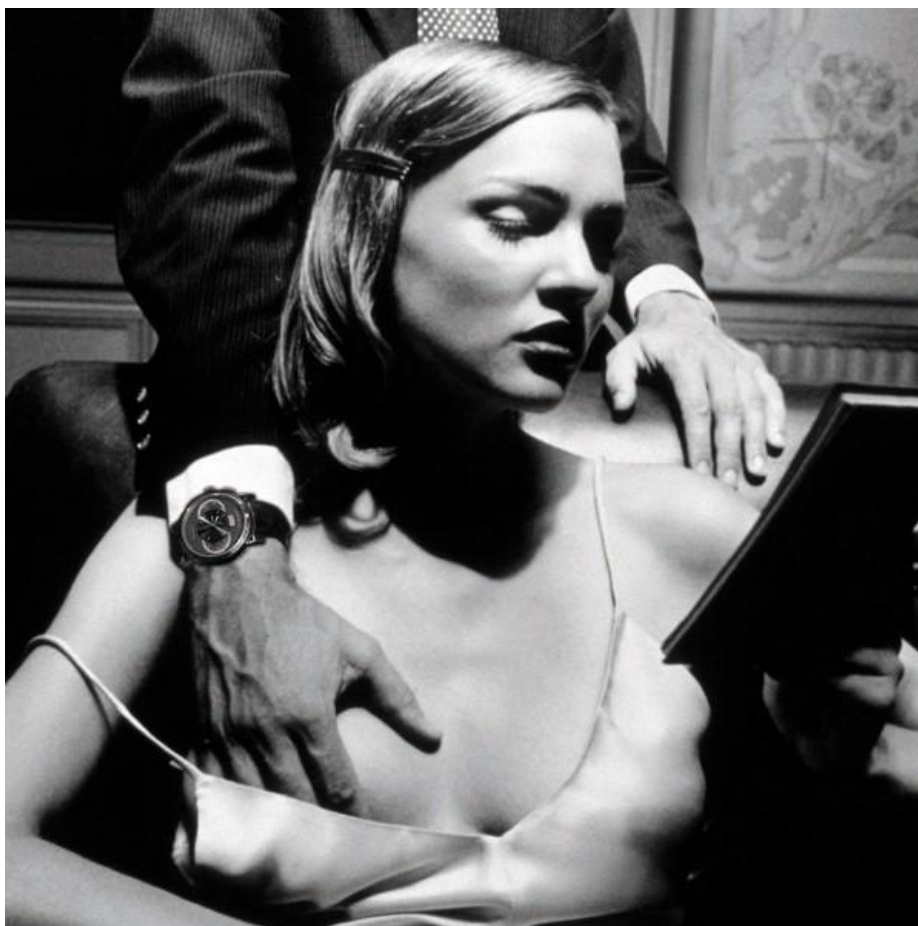
nagoni i da je čovjek sklon neprijateljstvu s drugim ljudima, moraju se postaviti neka ograničenja kako bi se obuzdala agresija i očuvalo društvo i njegove strukture. To ograničenje dolazi u obliku krivnje koju mi percipiramo kao nelagodu.

„Civilizacija je proces u službi Erosa, čija je svrha ujediniti zasebne ljudske pojedince, a poslije obitelji rase, narode u veću cjelinu (...) **Ali čovjekov se prirodni agresivni nagon, neprijateljstvo svakog prema svima i svih prema svakome protivi civilizacijskom programu.** Agresivni je nagon izveden iz nagona smrti i glavni njegov predstavnik koji se nalazi uz bok Erosu i zajedno s njim vlada svijetom.“ (Freud, 122, prema Elliott 2012: 81)

Elliott navodi kako je problematičan način na koji se potiskivanje i kultura međusobno prožimaju kod Freuda jer je potiskivanje to veće što je veća složenost moderne kulture. No drži li ta teza vodu u suvremenom svijetu koji je prekinuo sa moralnim ograničenjima u gotovo svemu? S jedne strane kultura i društvo djeluju represivno na pojedinca, no s druge mu daju sredstva samoizražavanja kojima može iskazati to potisnuto. Modernost ugrađuje u sebe erotske i agresivne nagone ljudskih subjekata, a **kultura je osnovni medij izražavanja i potiskivanja nesvjesnih žudnji.** (usp. Elliott 2012: 83).

Represija ženske seksualnosti ili samo slabiji libido ?

Roy F. Baumeister sa sveučilišta Case Western Reserve te Jean M. Twenge sa državnog sveučilišta u San Diegu bavili su se temom represije ženske seksualnosti i analizirali četiri teorije o toj temi na temelju detaljnih postojećih i novih podataka dobivenih putem istraživanja. Prva teorija zalaže se za to da su muškarci ti koji su potiskivali žensku seksualnost, dok druga tvrdi da su to većinski činile žene. Te dvije teorije podupiru postojanje takve konstrukcije kao što je represija ženske seksualnosti, dok druge dvije „nulte“ hipoteze govore da te represije nije bilo. Prva je ta da žene jednostavno imaju slabiji seksualni nagon, dok druga ide u smjeru toga da je seksualna aktivnost za žene zbog njihove biologije „skuplja“ negoli je to za muškarce, stoga su one naučile potiskivati vlastitu seksualnu želju (Baumeister & Twenge 2002: 167).



Fotografija s erotskim nabojem poznatog fotografa Helmuta Newtona

Glavna teza prve teorije jest da su **muškarci potiskivali žensku seksualnost**. S evolucijske točke gledišta činili su to kako bi **poboljšali šanse za sigurnost očinstva**. Baumeister i Twenge navode podatke kako je na to utjecao i razvoj stabilizacije vlasništva i prijenosa nasljedstva (Baumeister & Twenge 2002: 168). Prema toj tezi, **supruzi ne žele da njihove supruge spavaju s drugim muškarcima** jer ne žele otvoriti mogućnost da zatrudne s nekim drugim, stoga rade na tome da smanje njihovu seksualnu želju. Druga teza ove teorije govori o tome kako **ženska seksualnost predstavlja potencijalnu prijetnju društvu reda** kakvo muškarci žele. Rane žene u pretpovijesnim društvima bile su seksualno puno aktivnije i imale su jaču seksualnu želju od muškaraca – za češćim seksualnim odnosima i to s različitim partnerima. Takvo ponašanje stvaralo je društveni kaos, stoga je u svrhu postizanja reda i civiliziranog društva toj nezasitnoj ženskoj seksualnosti trebalo postaviti neka ograničenja. Treća teza koja ide u korak s drugom jest **muška nesigurnost**. Toliko izražena ženska seksualnost podsjeća ih na to koliko njihova nije, na njihovu nemogućnost postizanja višestrukih orgazama, na vidljivost njihovog spolnog organa čije uzbuđenje ili nedostatak isto može vidjeti. Tu je zatim i nesigurnost spram drugih

muškaraca, strah od usporedbe s drugim muškarcima - možda muškarci ne žele seksualno iskusnu partnericu kako bi se zaštitili od potencijalno loše kritike njihove „izvedbe“. Također, ako je potisnuta, ženska seksualna želja nije više toliko velika i muškarci su slobodni od zadovoljavanja iste (Baumeister & Twenge 2002: 169).

Zašto bi **žene htjele potisnuti vlastitu seksualnost** ? Pitala sam se to i sama prije negoli sam počela čitati objašnjenje te druge teorije koja, kad se sve zbroji, puno podsjeća na svijet u kojem se krećemo. Glavni pojam teorije ženske kontrole seksualnosti jest **društvena razmjena** koja analizira ljudsko ponašanje u terminima troškova i nagrada pa tako interakcije promatra kao razmjene u kojima svaka stranka nudi drugoj određenu nagradu u zamjenu za ono što želi. Analiza društvene razmjene seksa kreće od pretpostavke da **žene posjeduju seks, a da ga muškarci žele**. Da bi dobili seks, muškarci ženama moraju ponuditi neke druge stvari zauzvrat, koje ženama trebaju (novac, sigurnost, pažnja) (Baumeister & Twenge 2002: 170). Prema Walleru i Hillu, imati manju želju za određenim odnosom daje osobi veću moć u tom odnosu. Sukladno tome, ako je ženska želja za seksom (seksualnom vezom) manja od muške, ona je u prednosti te će joj muškarac morati osigurati druge beneficije bivanja u toj vezi kako bi je naveo na seks s njime. U ovom smislu, „aktivacija“ ženske seksualnosti zahtijevala bi vanjske motivatore.

Kada sam pročitala ovu tezu, prvo što mi je palo napamet bilo je – zašto su muškarci ti koji više žele seks? Ta je teza suprotna ono teoriji o muškoj kontroli seksualnosti u kojoj se govori o nezasitnoj ženskoj želji za seksualnim aktivnostima. No, kao što Baumeister i Twenge napominju, **takva je početna jednadžba savršeno logična u svijetu u kojem su muškarci većinski na pozicijama moći**. Svi trebamo hranu, dom, odjeću, želimo posjedovati neke stvari koje nas usrećuju, putovati, ostvariti neke ciljeve, postići nešto. Iako sam tijekom odrastanja bila okružena primjerima i pričama koje podupiru gore navedenu teoriju razmjene, nikad mi nije palo napamet da bi me činjenica što sam žena moglo spriječiti ili usporiti u zadobivanju onog što želim. Odnosno, da će mi za to nešto trebati muškarac. Ipak, sjećam se jednog razgovora s bakom otprije nekoliko godina u kojem sam izrazila želju da jednog dana imam nekoga tko će mi povremeno čistiti kuću (primjere čega viđam kod svojih nešto imućnijih prijatelja), na što mi je baka odgovorila kako ću se, ako želim imati čistačicu, morati bogato udati.

U našem je kontekstu teorija razmjene još uvijek vrlo prisutna, toliko ukorijenjena da se gotovo čini prirodnim i danom. Prema tome, seks ima svoju cijenu. **Što ga je teže dobiti, to će mu cijena biti veća.** U tom smislu, Baumeister i Twenge govore o gotovo **tajnom ženskom dogovoru** o „davanju“ tog seksa – situacija nalikuje onoj kao na bilo kojem drugom tržištu, ako netko spusti cijenu, automatski će privući više „kupaca“, no istovremeno će spustiti cijenu svima drugima (usp. Baumeister & Twenge 2002: 171).

Povijesno gledano, žene nisu imale niti političku, niti društvenu niti ekonomsku moć kao što su je imali muškarci. Njihovo je sredstvo, valuta za zadobivanje prijeko potrebnih stvari za život oduvijek bio seks – u tom smislu, **vanjski uzročnik tijekom određenog povijesnog perioda može se internalizirati.** Premisa „ne budi previše seksualna“, „koji će muškarac htjeti kupiti kravu kad besplatno može dobivati mlijeko“, prenosi se generacijama. Ona nije prisutna samo u svom eksplicitnom obliku, nego mnogo više i u posrednim pogledima, komentarima i restrikcijama ženskog ponašanja tijekom cijelog odrastanja.

Prema prvoj od dvije **nulte hipoteze**, žensku seksualnost nije bilo potrebno potiskivati jer žene jednostavno imaju slabiji seksualni nagon od muškaraca (usp. Baumeister & Twenge 2002: 173). Kako navode autori analize, ta je teza kontroverzna te zasluhuje pomno proučavanje. Sama po sebi ona nije dovoljna kao objašnjenje fenomena kojim se ovdje bavimo; primjerice, seksualna revolucija ne ide joj u prilog. S druge strane, teza o racionalnom izboru i troškovima seksa čini se da ima više smisla s povijesne i činjenične perspektive. U prošlosti je svaka trudnoća bila i rizik od smrti. Svaki snošaj značio je mogućnost trudnoće, a svaka trudnoća mogućnost smrti. Ako u obzir uzmemo navedene rizike, moguće je da su se žene same od sebe povlačile iz te seksualne sfere, odnosno nisu bile seksualno aktivne koliko su htjele biti niti su mogle uživati u seksualnim aktivnostima kao muškarci (usp. Baumeister & Twenge 2002: 174). Tijekom seksualne revolucije, kada je izumljena *baby* pilula pomoću koje se trudnoća mogla bolje kontrolirati, kao i bolja pravna te medicinska podrška za žene koje žele pobaciti, sigurno su otvorile prostor većem ženskom uživanju u seksualnim aktivnostima (usp. Baumeister & Twenge 2002: 174).

Dio drugi

Seksualnost na filmu



Prizor iz filma *Šeik*

Seks(ualnost) i film

Tretman seksualnosti na filmu može biti raznolik. I baš kao i u književnosti, može služiti kao indeks svog vremena, u smislu onoga što je dopušteno vidjeti na ekranu ili onoga što je izostavljeno. Tako piše Barry Forshaw u novijoj knjizi *Seks i film* u kojoj se bavi prikazom erotičnog u američkom, britanskom i svjetskom filmu. Ovdje će fokus biti na prikazu seksualnosti u američkom filmu, a početak od početka, od njegove nijeme faze. Forshaw kaže kako su upravo u toj ranoj predcenzorskoj fazi (prvi veliki cenzorski odbor u SAD-u osnovan je 1909., ali se misli na **Haysov kod**⁶ koji je na snagu stupio 1931.), stvarateljima su filma ruke bile gotovo otvorene (usp. Forshaw 2015: 8). U ranoj razvojnoj fazi filma u prikazu seksualnosti koristile su se situacije koje su na relativno prirodan način nametale potrebu da se prikažu takve scene poput onih u kupaonicama, budoarima, kabareima, a kasnije u povijesnim filmovima koji su zahtijevali nošenje minijaturnih kostima (usp. Ranković 1982: 96). Reakcije javnosti na prve prikaze izraza seksualnosti na filmu bile su žestoke, a jedan od filmova koji ih je posebno izazvao bio je *Poljubac May Irwin i Johna Ricesa* iz 1986. Kritičar Chicago Tribunea bio je posebno zgrožen činjenicom da je taj poljubac prikazan u krupnom planu što je cijeli prizor učinilo još više „degutantnim“. Film je, naravno, postigao veliki uspjeh, a jednako tako i **nagovijestio uspjeh koji će imati filmovi seksualne tematike, ali i prikaz sadržaja takve vrste u krupnom planu** (usp. Ranković 1982: 97-98). Kada se pojavio, vrlo je brzo postalo jasno da film ima mogućnost življe, intenzivnije i jasnije prikazati prizore seksualne tematike od bilo kojeg drugog medija. No njih se u startu počelo potiskivati i regulirati (usp. Ranković 1982: 100). Za razliku od fotografije, koja prikazuje prisutnost odsutnosti, kako kaže Edgar Morin, na filmu je utisak stvarnosti istovremeno i stvarnost utiska, **stvarna prisutnost pokreta** (Ranković 1982: 101, prema Metz 1973). Filmski prizor može imati veći intenzitet nego onaj izvanfilmski, tjelesnost tijela žene ili tijela spojenih u seksualnom aktu na filmu zadobiva karakter apstraktnosti, a „(...) nedodirljivost apstraktne filmske tjelesnosti daje čar magičnom filmskom prizoru ljudskog tijela (...)“ (Ranković 1982: 108). Istraživanje koje sam provela u sklopu ovog rada na 2643 ispitanica, od kojih 94.9% njih konzumira erotsko-pornografske

⁶ Haysov je kod imao za dužnost pobrinuti se da filmovi koji se prikazuju ni na koji način ne „kvare“ svoje gledatelje/ice, da ne izazivaju simpatiju za ono što je izvan zakona, moralnog i pravnog. Svjesni utjecaja koji film ima, kodom su pokušali regulirati reprezentacije u njemu, a onda i njegova čitanja. Neke od zanimljivijih točaka vezane uz prikaz seksualnosti na filmu su one koje zabranjuju prikaze požudnog ljubljenja i grljenja, scene strasti koje, osim ako nisu ključne za radnju ne trebaju biti prikazane, ona koja navodi da spolna higijena i spolne bolesti nisu materijal za filmove, a tako ni prikaz rađanja. Seksualnoj perversiji niti bilo kakvoj insinuaciji na istu nije mjesto u filmu.

sadržaje, pokazuje kako njih 2151 (89.5 %) preferira konzumirati takve sadržaje upravo u audiovizualnom obliku, primjerice filmu.

„Kiss me, my fool“⁷: ženski erotski modeli

Od glumica i glumica iz razdoblja nijemog filma do danas, likovi ljepotica i ljepotana ne samo da utječu na erotski ideal velikog broja gledatelja, nego ga i modificiraju, a čak i stvaraju.

„Erotski ideal usvaja se zajedno s modom, reklamom, njega usvajaju široke mase gledatelja (...) **veliki broj muškaraca traži, pronalazi i voli samo taj tip žena, ili tip koji mu je blizak, a mnoge žene čine sve da se tom tipu približe i to ne samo podešavanjem svog izgleda nego i ponašanja.** Veliki sistemi reklame (...) ne dozvoljavaju da se određeni model suviše stabilizira (...) u zenitu njegove slave oni već lansiraju novi model čime stalno održavaju dinamiku promjene modela i masovni interes za njega“ (Ranković 1982: 118).

Idealizirani modeli prvo su bile žene, a onda muškarci. Prve ženske filmske zvijezde pripadale su tipu **vamp žene** koje je karakterizirala osebujna, tjelesna ljepota i „zla amorálnost“. To su bile žene koje su muškarce odvlačile od dosade i monotonosti bračnog života, koje su razarale njihove brakove i karaktere, ali im u zamjenu za to pružale nezapamćeno tjelesno zadovoljstvo. I zbog takve žene muškarci su bili spremni napustiti sve. Zanimljivo je što ističe Ranković, a to je da **se u društvima izrazite dominacije muškaraca javio upravo takav tip filmske dramaturgije u kojem se degradira muškarac.** Jedna od prvih, i definitivno najpoznatijih takvih glumica i erotskih modela, bila je **Theda Bara**, „filmski simbol jedinstva erosa i thanatosa“ (Ranković 1982: 119). Uz erotska poigravanja u filmovima, išla je i linija pornografskih filmova poput *A Free Ride* iz 1915. koji su se mogli vidjeti **na posebnim projekcijama rezerviranim samo za muškarce**, ne u komercijalnim kinima. No golotinja je počela pronalaziti svoj put u *mainstream* film s Annette Kellerman u *Kćeri bogova*, Griffithovoj *Netoleranciji* te u filmovima Cecila B. DeMillea poput *Muško i žensko* i famoznom scenom skidanja Glorije Swanson (usp. Forshaw 2015: 8).

⁷ Citat iz filma *A Fool There Was* (1915).



Theda Bara

Uz Thedu Baru, na drugoj strani klackalice ženskih erotskih modela stajao je tip žene koju je igrala **američka ljubimica** Mary Pickford, razigrana i dobrohotna plavuša koja je simbolizirala dobru ženu. Dvadesete su iznjedrile zvijezde poput „it“ djevojke Clare Bow, Joan Crawford, a onda i neamerikanki poput Grete Garbo, Marlene Dietrich i Pole Negri koje su predstavljale neku egzotičnost i mističnu seksualnost (usp. Forshaw 2015: 10). Ranković piše kako se u povijesti filma mogu pratiti oscilacije između tipova seksualnih i erotskih modela od onih koji su naglašavali **osjetilno-tjelesnu komponentu seksualnosti** poput Hedy Lamarr do onih u kojima je dominirala **intelektualizirana seksualnost**, a primjer koje je Greta Garbo (usp. Ranković 1982: 120).

Novi tip filmskih zavodnica donosi **samosvjesnu ženu** koju simboliziraju Marlene Dietrich sa svojom agresivnom i muškobanjastom ljepotom i spomenuta energična Joan Crawford koja tumači likove žena koje se bore za „ljudsko dostojanstvo u svijetu muškaraca“ (Ranković 1982: 120). No takav tip agresivnijih i prodornijih ženskih likova i željenih erotskih modela ne znači da je potreba za modelima nemoćnih žena nestala (primjerice, Vivian Leigh).

Seksualni model veoma rijetko preuzima tip žene radnice, u pravilu su to **uvijek žene iz viših slojeva**. Jedna od rijetkih žena kojoj je to uspjelo bila je Silvana Mangano (usp. Ranković 1982: 121). Poslije Drugog svjetskog rata u SAD-u postaje popularna grupa glumica agresivnih oblina među kojima najvažnije mjesto zauzimaju natprosječno razvijene grudi, poput Jane Russel, Rite Hayworth, Jayne Mansfield i Elizabeth Taylor. Takve tendencije nailaze na svoju reakciju u tipu žene-djeteta kojeg simbolizira Brigitte Bardot (usp. Ranković 1982: 121).

Izrazita ženstvenost utjelovljuje se u dvama dijametralno suprotnima pravcima. Na jednoj se strani nalazi ideal tjelesne čednosti i duhovne čistoće, dok je na drugoj ideal seksualno razvratnička ljepotica naglašenih oblina (Marilyn Monroe kao kompletna i univerzalna seksualna provokacija, ali ne i vulgarna). Poslije infantilne ženstvenosti javlja se infantilni seksualni neutralizam, a utjelovljuju ga glumice koje su nalikovale dječacima, riječima spisateljice Elinor Glyn, „ono“ koje privlači oba spola (primjerice Clara Bow). Afirmacija ovog tipa erotskog modela ukazuje na začetke skretanja kolektivnog seksualnog afiniteta specifičnoj sintezi muških i ženskih karakteristika tako da se one međusobno poništavaju (usp. Ranković 1982: 122).

Prema Rankoviću, u novije se vrijeme erotski model vezuje uz glumice koje su prije svega velike umjetnice, a seksualni afinitet sve češće prerasta u složeniji, produhovljeniji erotski afinitet za koji su značajnija unutrašnja svojstva ličnosti glumice.



Mae West i Marlene Dietrich bile su jedne od glumica koje su na ekranu i izvan ekrana propagirale sobodniju žensku seksualnost.

Neprihvatljive fantazije:

Šeik, Pandorina kutija i Ekstaza

Godine 1921. u filmu *Šeik* Georgea Melforda razmažena bogata žena biva oteta od strane zgodnog i karizmatičnog šeika koji je odvede u svoj šator i tamo nekoliko puta siluje. U nekom trenutku otme je drugi, vidno neprivlačan šeik, no na kraju se ipak vrati svom izvornom otmičaru u kojeg se zaljubila. Kako je moguće da je takav sadržaj bio prihvatljiv publici dvadesetih godina prošlog stoljeća? Jednostavno, šeika je igrao najljepši i najpoželjniji čovjek na svijetu, Rudolph Valentino (usp. Forshaw 2015: 12).

Roman prema kojemu je napravljen film prodan je u 1.2 milijuna primjeraka prije negoli je film napravljen, a bio je to ekvivalent priči o dominaciji i podređenosti u koju pronalazimo u *Nijansama* E. L. James (usp. Forshaw 2015: 12).

Jedan od najboljih filmskih primjera destruktivne seksualnosti jest *Pandorina kutija* (1929) Georga Wilhelma Pabsta koja je obilježila karijeru Lousie Brooks. Brooks tumači glavnu junakinju Lulu, amoralnu *femme fatale* koja donosi kaos svima koje susreće, a koji se ne mogu izmaknuti njenoj erotičnoj čaroliji (usp. Forshaw 2015: 13).

Ekstaza (1933) bio je **prvi film koji je prikazao ženski orgazam**, ali i sam spolni akt. Stoga nije nikakvo čudo što je ovaj češoslovački film, unatoč zanosnoj Hedy Lamarr u glavnoj ulozi, bio ujedno i prvi film koji je aktivirao uporabu zakona kako bi spriječili njegov ulazak u SAD (usp. Forshaw 2015: 15).



Plakat za filma *Ekstaza*

Dio treći

Suvremeni američki film



Med i otrov eksplicitnosti dvadeset i prvog stoljeća

Živimo u vremenu u kojem je teško zamisliti koliku su strku digli filmovi poput *Posljednjeg tanga u Parizu* ili Russellovih *Vragova*, pa čak i *Sirovih strasti* Paula Verhoevena jer se nalazimo u tom trenutku povijesti u kojem se nekad zabranjeni i nezamislivi kadrovi ženskih i muških spolnih organa slobodno pojavljuju na velikim ekranima, u krupnim kadrovima, primjerice kod Michaela Winterbottoma i Larsa von Triera (usp. Forshaw 2015: 168). Filmovi ranog dvadeset i prvog stoljeća napokon su slomili i zadnje zidove cenzure i unijeli eksplicitne slike u *mainstream* film.

Međutim, novostečena se sloboda izraza ne smije uzeti zdravo za gotovo jer, nastavlja Forshaw, ono što je za nekoga med, za drugoga je otrov. I to pogotovo u vremenu političke korektnosti gdje je muški pogled na neodjeveno žensko tijelo stavka podvrgnuta cenzuri. Producenti i filmski stvaratelji imaju dvije opcije: ili izbaciti svaku scenu koja bi mogla na noge podići kritiku kako bi osigurali prihvaćanje filma ili jednostavno pustiti restrikcije i prepustiti se svojoj ideji, pa „što bude da bude“ (usp. Forshaw 2015: 168). No, koliko su važni erotski elementi u suvremenom filmu, pogotovo s obzirom na to da više gotovo nemaju tu vrijednost šoka koju su nekada mogli imati jer se određeni sadržaji naprosto nisu prikazivali niti su se imali gdje vidjeti? Danas, kad i *Playboy* oblači svoje *cover* djevojke, što nas zapravo može šokirati? I je li zbilja film generalno, a napose američki, slobodan od okova koji su rezultirali nerealističnim prikazom ljubavnih odnosa ponajviše zbog mnogih suludih pravila koje je nalagala tadašnja Haysova cenzura? Znači li činjenica da je muški ejakulat na ekranu uobičajena stvar kao što je to bila krv u Hammerovim filmovima pedesetih da se doista nalazimo u vremenu novog liberalizma?

„How did you know I'll respond to you the way I did?“

Devet i pol tjedana (Lyne, 1984(6))

Devet i pol tjedana američki je film redatelja Adriana Lynea koji se snimao 1984., no u javnost je pušten 1986. Barry Forshaw piše kako se film vrlo se brzo u svijesti gledatelja uspostavio kao *soft core* film koji su parovi mogli bezbrižno gledati i u njemu uživati bez ikakvog osjećaja srama (usp. Forshaw 2015: 172). Scenarij za film napisao je Zalman King, specijalist za tu vrstu materijala i to prema memoarima **Elizabeth McNeill** (pravo ime novinarkе i spisateljice je Ingeborg Day). U glavnim ulogama našli su se tadašnji seks simboli, relativno nova Kim Basinger koja je nekoliko godina prije utjelovila i Bondovu djevojku u *Never Say Never* i zločesti dečko Hollywooda, bivši boksač Mickey Rourke koji je veću pozornost javnosti dobio ulogom u filmu *Body Heat* iz 1981. Kim Basinger tumači Elizabeth, rastavljenu ženu koja radi u umjetničkoj galeriji i koja jednog dana u trgovini susretne Johna, biznismena s Wall Streeta kojeg igra Mickey Rourke. Već je od prvog pogleda jasno kako između njih postoji privlačnost, a već nakon drugog slučajnog susreta na sajmu Elizabeth i John odu na ručak i započinju svoju, kako stoji u opisima radnje filma, „nekonvencionalnu vezu“ koja će trajati, kao što naslov filma sugerira, devet i pol tjedana.



Prizor iz filma *Devet i pol tjedana*

Film bismo žanrovski mogli opisati kao erotsku romantičnu dramu, a prati niz njihovih susreta koji moraju rezultirati krahom njihovog odnosa. John voli kontrolirati stvari pa tako i svoje žene, u ovom slučaju Elizabeth. Kao što u jednom trenutku kaže, on joj želi kuhati, oblačiti je, svlačiti, hraniti, u potpunosti se o njoj brinuti. Ona ga zauzvrat mora slušati, nešto što otkriva da želi i da je uzbuđuje. No, za razliku od *Pedeset nijansi sive*, suvremene inačice *Devet i pol tjedana*, odnos se Johna i Elizabeth odvija prirodno, bez prisile, stepenicu po stepenicu, od lakših prema težim zadacima. Njihove seksualne igrice, koje su za Elizabeth novina, započinju s povezom preko očiju i igrom ledom kojim John, u njihovoj prvoj erotičnoj sceni, prolazi po njezinom tijelu. Elizabeth nije sasvim sigurna u što se upušta niti hoće li joj se svidjeti ono što John namjerava, no prepušta se igri jer ju to, kao i Johna, uzbuđuje. Kada pomiče svoje granice, primjerice odijevajući se u muško odijelo (izrazila je želju vidjeti kako bi to bilo biti muškarac s Wall Streeta na jedan dan), ne čini to samo da bi mu udovoljila, nego pronalazi zadovoljstvo u tome da mu udovoljava. On joj otkriva nešto novo, neki novi tip odnosa i povezanosti, seksualne i emocionalne, koja se njoj sviđa i na koju pristaje, do određene

granice. Njihov je odnos S&M odnos, no bilo bi točnije reći da je to odnos dominacije i submisivnosti jer je fokus na posjedovanju i kontroli Elizabeth od strane Johna, a ne na primanju i zadavanju boli. Kažnjavanje je nešto što služi oblikovanju ponašanja i nešto na čemu Elizabeth povlači granicu. Primjerice, u sceni u kojoj Johna ostavlja Elizabeth samu u svom stanu, točnije, zamoli ju da ostane dok se on ne vrati sa sastanka; kada Elizabeth napravi ono što nije smjela, pogleda u njegov ormar i ladicu, vrativši se u stan, John joj kaže da će za to biti kažnjena, odnosno „dobiti po guzi“. Elizabeth to jako nairitira, i to toliko da ga udari. No njen je otpor savladan i scena završava strastvenim pomirbenim seksom. John mora dobiti ono što želi, a ona mora pomicati svoje granice da bi se odnos mogao nastaviti. Nije jasno sugerirano dopušta li mu ona da je fizički kažnjava kada nije bila dobra – u prilog tome ide scena u kojoj John kupuje bič i u trgovini ga isproba na njoj udarivši ju, na opće čuđenje prodavača, po natkoljenicama, na što se ona ni ne pomakne. Scena koja nagovještava pucanje odnosa i Elizabethino približavanje granicama koje ne može prijeći, scena je u kojoj John traži od Elizabeth da puzi na koljenima pred njih i sakupi novce s poda koje joj je bacio. Ona pokušava obaviti zadatak, no u jednom joj trenutku to postane previše – počne vikati da to ne želi, na što se John jako naljuti i počne mlatiti s remenom područje oko nje. Postoji iskreni moment straha kod Elizabeth u toj sceni, kao i u spomenutoj sceni u kojoj je kopala po njegovim stvarima, a nije smjela. Vjeruje mu, ali ne sasvim – ono što cijeli odnos čini toliko ekstatičnim jest upravo taj moment iznenađenja i nesigurnosti oko toga što će sljedeće biti. No taj se odnos jednako tako brzo razvija i Elizabeth dosta brzo ispituje i pomiče svoje granice. Cijeli je film poput nekog orgazmičkog, izrazito intenzivnog sna odvojenog od realnosti. On joj kupuje poklone, šalje joj ruže, poklanja joj sat te joj kaže neka svakog dana u dvanaest sati pogleda na taj sat i zamisli da je on dodiruje. Elizabethin se život, koji je dotada bio, iako ugodan, monoton, dubinski preokreće, njena se seksualnost budi na razinama na kojima prije Johna nije. Od početka filma jasno nam je dano do znanja kakav utjecaj na muškarce ima Elizabeth, ona je lijepa, atraktivna i seksualna plavuša koja plijeni pozornost muškaraca i toga je svjesna. Ne sakriva svoju seksualnost i ne boji je se, no isto je tako nije voljna dijeliti sa svakim. Njen pogled, njeno tijelo zrači seksom, ali samo s odabranim spremna je taj dio sebe dijeliti i pokazati. John je toga svjestan i ona mu postaje nešto više od drugih sličnih takvih žena s kojima se „igrao“. No to joj prekasno pokazuje, tek na kraju, u pretposljednoj sceni u kojoj ga ona napušta, počinje joj govoriti o sebi, o svojoj obitelji, u očajničkom pokušaju da je zadrži i da joj pokaže da i on može dijeliti nešto svoje vrlo osobno, da je u tom odnosu prisutan ne

samo fizički. Njegov je život dotada za Elizabeth bio gotovo pa nepoznanica; u sceni u kojoj ga ona dolazi posjetiti na posao on bude zapanjen i ne pretjerano sretan s činjenicom da je nenadano ušla u taj segment njegovog života (iako kada Elizabeth ode, shvativši da nije poželjna, John traži tajnicu da je zaustavi i vodi je na piće u klub u koji inače odlaze biznismeni s burze). Ipak, seks s još jednom ženom, posljedni zadatak u kojem Elizabeth sudjeluje, ali ga ne izvršava, granica je preko koje ne može prijeći. I kao što je Roger Ebert napisao u svojoj kritici o *Devet i pol tjedana* – završetak u potpunosti pripada njoj⁸.

Otići od Johna izrazito je teško – istu noć nakon fijaska s drugom ženom, Elizabeth naziva Johna i spava kod njega. Veza koju oni imaju i dinamika koja je u njenoj srži izrazito je intenzivna, omamljujuća i jako se teško prekida. Elizabeth donosi nimalo laku odluku i dovoljno je snažna da je provede u djelo – bira otići jer zna da više ne može. Iako je istovremeno svjesna da takav intenzitet, seksualnu slobodu i napetost više neće doživjeti.

Kao što mu na kraju kaže:

„You knew it would be over when one of us said stop. But you wouldn't say it. I almost waited too long“.

Ne samo stoga što je erotski film, nego i zato što je njegova glavna i gotovo pa jedina **linija radnje odnos Johna i Elizabeth**, pa u tom smislu njegova funkcionalnost, a u konačnici i uspješnost ovisi o kemiji koja se između likova odnosno glumaca odvija. Adrian Lyne, (poznat ponajviše prema plesnoj uspješnici *Flashdance*) tako nije dao glavnim glumcima da se druže izvan seta kako bi što više sačuvao prirodnost njihova odnosa, kako bi upoznavanje što više ličilo na upoznavanje i da bi sačuvao moguće elemente iznenađenja. Radi toga čak su i scene snimane po redu i to u periodu od deset tjedana⁹. No, iako je privlačnost između Mickeya i Kim izrazito vidljiva na kameri, a u film je uloženo nešto više od 17 milijuna dolara, *Devet i pol tjedana* u američkim je kinima doživio fijasko, zaradivši samo 6.7 milijuna dolara (za američko tržište film je dodatno „rezan“, a tek je 1998. puštena necenzurirana verzija). Iz današnje je perspektive teško zamisliti da bi taj, danas kulturni erotski film mogao doživjeti takav neuspjeh na kinoblagajni. Producent Zalman King vodio je velike rasprave oko *ratinga* filma – umjesto pretpostavljene oznake „R“, koja označava da je sadržaj koji se prikazuje djelomično

⁸ Prema: <http://www.rogerebert.com/reviews/9-12-weeks-1986>

⁹ Prema: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11389777/9--Weeks-the-story-of-the-original-50-Shades-of-Grey.html>.

eksplicitan i da ga maloljetnici mogu gledati uz pratnju roditelja, dobio oznaku „NC 17“, odnosno oznaku sadržaja za odrasle. Danas uživa oznaku „R“, *restricted*. Svoju popularnost, osim prolasku dovoljne količine vremena za sadržaj takvog tipa, *Devet i pol tjedana* duguje inozemstvu gdje je zaradio oko 100 milijuna dolara te videodistribuciji, i to čak u SAD-u¹⁰.

„Enlighten me then.“

Pedeset nijansi sive (2015, Taylor Johnson)

Trideset i devet godina kasnije, u istom mjesecu kad se odvila premijera *Devet i pol tjedana*, u veljači, *Pedeset nijansi sive*, nastale prema književnoj trilogiji E. L. James, srušile su rekorde gledanosti. Ne samo u SAD-u, nego i u inozemstvu – film u koji je uloženo oko 40 milijuna dolara u svjetskoj kinodistribuciji zaradio je preko 570 milijuna dolara (166 milijuna dolara u SAD-u, 404 milijuna dolara u inozemstvu) te 50-ak milijuna dolara preko distribucije za kućne medije (DVD, *Blu-ray*)¹¹. Trideset i devet godina kasnije imamo priču koja po svojoj strukturi, temi, statusu u društvenom kontekstu, pa čak i trajanju, vrlo nalikuje na *Devet i pol tjedana*, no njegova je recepcija, kako vidimo, drugačije strukturirana. Video omogućuje gledanje u privatnosti svoga doma, dok gledanje nekog sadržaja u kinu znači i javno iskazivanje interesa prema određenoj vrsti sadržaja.

Prema *Mirroru*, *Pedeset nijansi sive* postao je najprodavaniji eksplicitni film svih vremena, odnosno takav film koji je najviše zaradio¹². Po svojoj je eksplicitnosti sličan *Devet i pol tjedana*, s tom razlikom što se u njemu više eksplicitno spominju termini iz područja bdsm-a kojim se bavi, no koliko je taj erotski film zbilja erotičan, dalo bi se raspravljati. Također, u govoru o bdsm-u zanimljivo je spomenuti i pojam sadomazohističke dinamike koji uvodi Lynn S. Chancer, a kojeg razlikuje od čisto seksualnog sadomazohizma te ga pronalazi u raznim drugim životnim sferama u odnosima koji uključuju međusobno ovisne podređenog i nadređenog člana između kojih postoji fluidna dinamika¹³. Film (i cijeli fenomen) izazvao je

¹⁰ Podaci prema: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11389777/9--Weeks-the-story-of-the-original-50-Shades-of-Grey.html>

¹¹ Podaci prema: <http://www.the-numbers.com/movie/Fifty-Shades-of-Grey#tab=summary>

¹² Prema: <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/fifty-shades-grey-breaks-records-5288984>

¹³ Prema Lynn S. Chancer, *Sadomazohizam u svakodnevnom životu* (1992)

burne reakcije i negodovanja diljem svijeta, no jedna mu se stvar mora priznati, a to je da je potaknuo rasprave o seksualnosti na najraznolikijim mogućim frontovima.

Pa da vidimo o čemu se u filmu radi.

Anastasia Steele studentica je engleske književnosti koja upoznaje bogatog, uspješnog i zgodnog Christiana Greya dok umjesto svoje cimerice, studentice novinarstva, s njim radi intervju za sveučilišne novine. Njih dvoje kliknu na prvu – to ne vidimo jer je „kemija“ između glumaca, Dakote Jonhson i Jamiea Dornana koji tumače Anu i Christiana nepostojeća – i sve se to čini snovitim za romantično nastrojenu Anu dok joj Christian ne pokaže svoj *playroom* u kojem se, na Anino iznenađenje ne nalaze X-boxovi nego bičevi i kuke. Christian Grey prakticira bdsm, to jest odnos dominacije i submisivnosti za njega je jedini mogući odnos koji može imati sa ženom. Anastasiji, koja ne samo što je seksualno neiskusna (djeвица je), nego je prikazana kao u potpunosti neseksualna dok ne upozna njega (kad je Christian pita je li radila druge stvari, ona odgovara da nije), a to saznanje dolazi kao šok. No on joj se sviđa pa je ostatak filma rezerviran za razrješenje njene dileme – postati Christianu submisivna ili ne? Ne znam jesam li spomenula, ali film traje puna dva sata, što je jako puno vremena za jedino pitanje kojim se film bavi.



Šalu na stranu, film je, a tako i knjiga, izazvala velike rasprave u vrlo raznolikim sferama i različitim društvenim skupinama. Od svećenika, knjižničara, feministica sa svih strana dolazile su reakcije na taj, istinski svjetski fenomen koji u ovoj godini dobiva i svoj drugi filmski nastavak. Jamie Dornan bio je skeptičan spram prihvatanja posla u ostalim dvama nastavcima *Nijansi* – bojao se da mu uloga Christiana Greya u cijelosti ne obilježi glumačku karijeru, no

dobio je ponudu, odnosno honorar koji nije mogao odbiti. Nema sumnje da on, kao i Robert Pattinson iz *Sumrak sage* prema čijem su modelu, kao *fan fiction Nijanse* i nastale, nije pretjerani fan svoje uloge dominantnog bogataša na čiji jedan dodir žene svršavaju, no to je irelevantno kada su u igri ovolike količine novca. Kao što je po gore navedenim brojkama jasno, *Pedeset nijansi sive* zlatan su izvor za američke producente, donose hrpu novaca. To što donose hrpu novaca znači da se prodaju, a to što se prodaju znači da ih netko kupuje – da postoji ili je stvorena niša potreba koju *Nijanse* zadovoljavaju.

Kroz brojne razgovore koje sam vodila s ljudima koji prakticiraju bdsm i onima koji o tome ne znaju puno, kao i u istraživanju koje sam 2015. provela o konzumaciji *Pedeset nijansi sive*, nisam naišla ni jednu osobu koja je rekla da su joj *Nijanse* dobar film (čak i oni koji su uživali u knjizi). Bez obzira na stupanj filmološkog obrazovanja, čak i ljudima koji se u potpunosti ne razumiju u film, on nije bio funkcionalan. Ono što je ipak fascinantno jest to koliko bure jedan takav, naizgled i u svojoj strukturi vrlo plošan film može izazvati toliko problema u tumačenju.

Ne radi se o tome da pred sobom imamo višestruko kodiran sadržaj koji treba dekodirati pa tako ima podlogu za niz različitih argumentiranih tumačenja¹⁴. *Nijanse* su djelo koje pripada području popularne i to masovne kulture, koje je nastalo kao *fan fiction* svjetskog fenomena koji mu je prethodio, najveće vampirske priče našeg doba *Sumrak sage*. Bella Swan tako postaje Anastasia Steele, a Edvard Cullen postaje Christian Grey; rasni drugi, Jose, Anastasijin prijatelj fotograf koji je zaljubljen u nju stoji na mjestu Bellinog Jacoba i tako dalje. I Edward i Christian bezobrazno su bogati, prelijepi, i jedan i drugi sviraju klavir i zaljubljuju se u tu jednu djevojku u koju se ne smiju zaljubiti, protagonisticu drugačiju od drugih (jer takva mora biti), onu koja se ne uklapa ili po nečemu jako odudara od prostora i vremena u kojem se nalazi. No, dok je Edward Cullen savršeni džentlmen i čekat će brak dok ne stupi u spolni odnos s Bellom, kao što se činilo prije sto godina kad je on prvi puta imao svojih dvadesetak godina (on je naime vampir), gospodin je Grey džentlmen s manom. Barem on tako sebe percipira i tako će ga percipirati njegova buduća voljena. Ono što *Nijanse* čini drugačijim od *vanilla* priče o vječnoj, jednoj, pravoj, to-je-to ljubavi za sva vremena jest, kako to oni koji o *Nijansama* pišu vole nazivati, *kinky twist*. Christian Grey je „pedeset nijansi sjebanosti“ pa zato prakticira bdsm, ili je „pedeset nijansi sjebanosti“ zato što prakticira bdsm. U svakom slučaju, unatoč tome što

¹⁴ Ne želim reći da *Nijanse* kao pop kulturno djelo nemaju podlogu za različita tumačenja, već da su im struktura i sadržaj takvi da ne daju dovoljno materijala koji bi se mogao čitati na razini drugoj od one doslovne.

je bogat, prekrasan, zdrav, uspješan i pored sebe ima ženu koja ga je spremna voljeti, pa čak i napraviti neke stvari koje joj nisu baš najdraže da bi ga usrećila, on nikako, ali nipošto ne može podnijeti „srca i cvijeće“, jer romantika nije nešto što on radi. Ako je suditi po Christianu Greyu, ljudi involvirani u bdsm ne mogu međusobno normalno razgovarati, odlaziti na večere i imati mirne, mazne trenutke s osobom koju vole – samo se tuku, ponižavaju i kupuju skupe kožne bičeve i ostale spravice za mučenje. To sve rade jer su imali „težak početak u životu“, odnosno zlostavljali su ih pa sad ponavljaju svoje traume u kontroliranim uvjetima. I daleko od toga da proživljeno u djetinjstvu ne oblikuje naše seksualne preferencije i da bdsm, kao što ćemo vidjeti na primjeru *Tajnice* može pomoći i samoostvarenju, no ovdje neću raspravljati o uzrocima sadomazohizma i odnosa dominacije i submisivnosti jer onda i ja upadam u klopku u koju je upala E. L. James, a to je da bdsm predstavljam i smatram stanjem, koje, poput bolesti, ima svoje uzroke i svoje simptome koje treba liječiti kako bi osoba došla u stanje zdravlja¹⁵.

I to je, čini mi se, glavni problem ovog djela jer je autorica priče, koja je kasnije prenesena i na film, **unijela kompleksnu temu (sadržaj)**, koju očito ne poznaje dovoljno, u **strukturu koja joj nije namijenjena, odnosno ne može ju podnijeti**.

Dodatan problem je i taj što je **bdsm**, kao ionako skup marginalnih seksualnih praksi na koje se mnogi ne usuđuju ni pomisliti, a kamoli o njima govoriti, **prikazan na nedostatan, površan i često vrlo netočan način**. Nema sumnje da se popularnošću tog fenomena o bdsm-u počelo više govoriti, da je gotovo ušao u *mainstream*, no pitanje je kakav je to bdsm ušao u *mainstream* i što je taj film učinio percepciji bdsm-a, više štete ili koristi. O „dobrom“¹⁶ prikazu bdsm-a odnosu govorit ću u poglavlju o *Tajnici*, kao jednom od bdsm zajednici najdražem filmu i jednom od filmova koji najtočnije ocrtavaju podlogu i prirodu jednog takvog intenzivnog odnosa koji je za njegove sudionike konstruktivan prije negoli destruktivan.

¹⁵ Kako saznajemo u drugom nastavku Nijansi, Christian ima potrebu kažnjavati žene koje sliče njegovoj majci, no kako bi mogao biti s Anom, odriče se te svoje potrebe.

¹⁶ Mislim na jedan od načina na koji takav odnos može funkcionirati, ne kao jedini način.



Prizor iz filma *Pedeset nijansi sive*

Ovdje ću pokušati izdvojiti glavne argumente vezane uz moju raniju tezu o krivom prikazu bdsm-a u *Nijansama* te kako je to povezano s prikazom Anine (ženske) seksualnosti.

Bdsm je kompleksan skup aktivnosti koji mora uključivati (samo)svjesne odrasle ljude koji znaju u što se upuštaju i pristaju na to jer za aktivnostima tog tipa osjećaju potrebu. Korijen tih potreba može biti raznolik, kao što sam napomenula.

Anastasia Steele nije seksualno aktivna niti seksualno samosvjesna osoba. Ne da nije stupila u spolne odnose nego se ne poznaje na takav način – čekala je „pravog“, pretpostavljamo da joj otkrije seksualnost (kako saznajemo u knjizi ona ni ne masturbira). I to se događa s Greyem, on je seksualno budi – u to nema sumnje – no isto je tako gura u domene u koje ne bi trebao. Ana ne poznaje sebe seksualno, nema vidljivih potreba za takvom vrstom odnosa i **nije joj jasna suština takvog odnosa** izvan onoga što joj on kaže. **On bi kao dominantna strana trebao znati bolje.** Prije svega – trebao bi moći bolje kontrolirati sebe i ne stavljati svoje potrebe za njom ispred njenih potreba za vremenom u kojem bi mogla odlučiti je li biti submisivnom uistinu nešto što želi i što joj treba. Ipak, nakon što joj preda ugovor, a ona mu ne odgovori odmah, stalno je zapitkuje i pokušava ubrzati njenu odluku.

Suluda je i koncepcija tog **ugovora** kojim on polaže pravo da kontrolira puno više sfera njenog života osim one seksualne što postavlja dodatan pritisak na Anu. Ne samo što su takvi ugovori rijetkost na bdsm sceni, nego i širina područja za koje submisivna strana daje dominantnoj osobi kontrolu varira s obzirom na želje submisivne osobe, stupanj poznavanja i povjerenja

partnera u odnosu i na razne druge čimbenike. Netko želi da dominantna strana kontrolira što submisivna strana odijeva i što i koliko jede, neki u kontrolu predaju i vrijeme obavljanja nužno u takve se krajnosti sasvim sigurno ne ide nakon par tjedana poznavanja i apsolutnog nepoznavanja područja u koji se upušta, a niti svrhe svega toga skupa.

Jer Ana, iako su joj neke stvari poput *spenkanja* i određenog dijela *bondagea* zabavne (na kraju krajeva Christian joj pruža mnogo seksualnog užitka), odnosno gaji prema njima određeni interes, ne vidi zašto bi se netko nekome podredio i kako bi netko mogao pronaći užitak zadovoljavajući nekog drugog ili primajući batine kad stupanj odrađenog nije zadovoljavajući.

Ona nije seksualno zrela, a on generalno nije zreo da obnaša funkciju koju u tom odnosu obnaša.

Vidi se to i po načinu na koji pristupa sebi i bdsm-u kao sferi potpuno odvojenoj od života koji vode normalni ljudi. Prema njemu, praktikanti bdsm-a ljudi su s problemima i bez emocija, što je suludo jer se neke od najčvršćih veza stvaraju upravo putem bdsm odnosa koji zahtijeva poznavanje partnera u tančine, veliku količinu povjerenja i želju za istraživanjem vlastitih granica.

Nije stoga čudno da Ana oklijeva i da mu nakon prvog čitanja ugovora kaže: „Lijepo je bilo poznavati te“, na što se on stvori u njenom stanu sa vinom, ledom i golim torzom kako bi je prisjetio kako joj je lijepo bilo s njim. I da, ona osjeća određeni interes prema tim praksama, i da, on joj se ludo sviđa, ali joj, pod a) ne daje dovoljno vremena i pod b) daje joj samo dio onoga što ona traži i treba. Anastasia neko vrijeme pokušava tako funkcionirati, gdje joj Christian cijelo vrijeme napominje kako je ona ta koja mijenja njega (pristaje u ugovor ubaciti izlazak na razini tjedna po Aninom izboru). Vidimo da je ona u dilemi, ne samo zato jer je pod pritiskom, nego i zato što dio nje osjeća krivnju zbog pristupanja takvim seksualnim eksperimentima tako naglo. Taj grčeviti vrtlog dodatno pojačava Christianov nalog da o ovome što se događa između njih **nikome ne smije govoriti**, čak mora potpisati i ugovor. I dok je smisleno da se Christian osigura, s obzirom na poziciju koju obnaša i da je prisutan u javnoj sferi, sasvim je suludo očekivati da će sva ta nova iskustva Ana moći zadržati za sebe, odnosno da neće o tome diskutirati ni s najboljom prijateljicom. Kad tome pridodamo sva Christianova nenajavljena pojavljivanja na Aninom radnom mjestu, stanu, pa čak i kad ode posjetiti majku, postaje jasno da je taj odnos daleko od idealnog, odnosno da se u njemu naziru neki elementi

maltretiranja. Negativni aspekti tog odnosa i uznemiravajući za Anu trenuci dolaze iz dijelova veze koji nemaju veze s bdsm-om kakav jest ili bi trebao biti.

Kao i u *Devet i pol tjedana*, na kraju prvog nastavka i Anastasia napušta Christiana jer je i ona došla do svoje granice. Noć prije, rekla je Christianu da je kazni, da joj pokaže kako „gadno“ to može biti. On ju je šest puta udario remenom po stražnjici. Naravno da je to daleko od „najgoreg što može biti“, no za Anu je dovoljno da shvati da ne želi da joj on to ikada više napravi. Ne razumije zašto je on uopće želi „kazniti“, shvaća da to ne želi niti zaslužuje. Ovdje je ponovno **pojam kazne krivo interpretiran** – kazna se događa u trenutku u kojem treba promijeniti određeno ponašanje, u kojem je submisivna stranka napravila nešto što nije smjela. Anastasia, u trenutku u kojem je Christian udara, nije napravila ništa što zahtijeva kaznu – a ne služe svake „batine“ u bdsm-u kao kazna.

No dok priča Johna i Elizabeth završava njenim odlaskom, za Christiana i Anu znamo da je to privremeni rastanak ljubavnika koji će se, nakon još malo drame u drugom i trećem nastavku, ponovno spojiti. Ovoga puta „bez pravila“ i „bez kazni“, u sretnom, „normalnom“ tipu odnosa uz poneku *kinky* igračku.

„And for the first time in my life, I felt beautiful.“

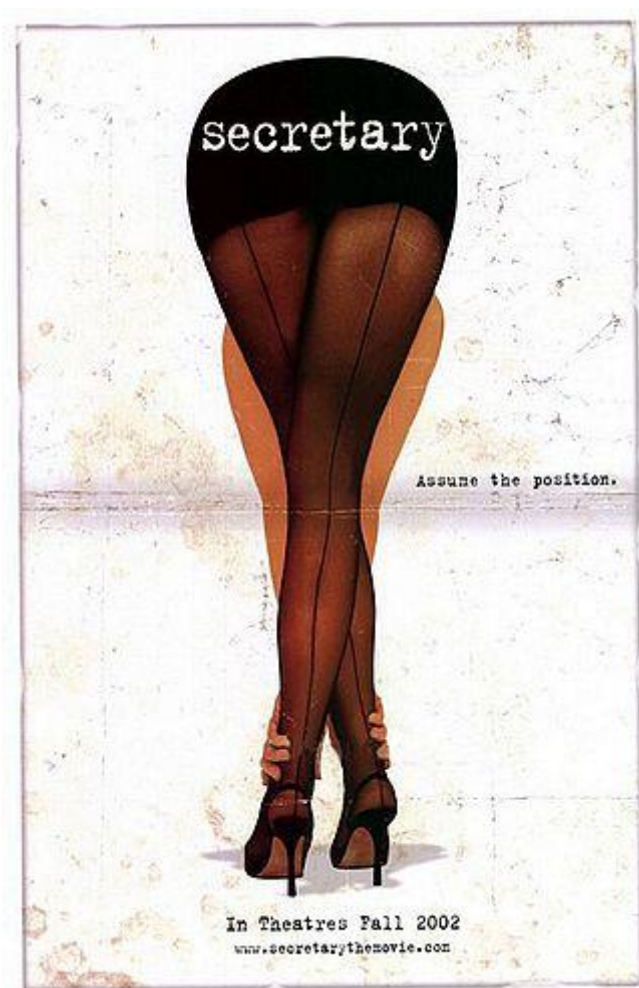
Tajnica (2002, Shainberg)

U potpunoj suprotnosti s *Nijansama*, a kao film koji se uz njih uvijek spominje stoji, *Tajnica* Stevena Shainberga kao jedan od najboljih prikaza bdsm odnosa na filmu, ako ne i najbolji. Radi se, ponovno, o odnosu dominantnog i ponešto opsesivnog muškarca i submisivne mazohizmu naklonjene žene, no kao što je Roger Ebert u svojoj kritici o *Tajnici* napisao, radi se o filmu koji poprilično „tricky“ pitanju pristupa na pravi način – ne prikazujući ga previše ozbiljno, niti previše smiješno. „To je film u kojem se smijemo na pravim mjestima“¹⁷.

„Humor u filmu dolazi zbog detaljnog prikaza ponašanja i dopušta nam da razumijemo što se dogodilo bez da nam to naglašava“. Za razliku od *Pedeset nijansi*, koje su sve u pojmovima i raspravama o D&S odnosu, u *Tajnici* pratimo razvoj odnosa između Edwarda Greya (James

¹⁷ Prema: <http://www.rogerebert.com/reviews/secretary-2002>.

Spader) i Lee Holloway (Maggie Gyllenhaal) koji se iz odnosa odvjetnika i njegove tajnice pretvara u ljubavni S&M odnos. „Oni su pronašli tip odnosa koji za njih funkcionira“, piše Ebert.



Poster za film *Tajnica*

Lee je mlada žena sklona samoozljeđivanju koja ne zna točno što bi sa svojim životom. Ne zna u čemu je dobra i što bi htjela, sve dok ne naiđe na oglas u kojem se traži osoba za posao tajnice u odvjetničkom uredu Edwarda Greya. Grey je specifičan šef koji nikako da pronađe tajnicu koja može udovoljavati njegovim prohtjevima, no kad se jednog kišnog dana u njegovu uredu pojavi Lee, koja mu kaže kako voli dosadne poslove, između njih se dogodi neki neobjašnjivi klik i Edward je zaposli. Grey od nje traži čudnovate stvari i zapravo ga zanima dokud je Lee spremna ići – tako joj jednom prilikom kaže da ode u kontejner sa smećem potražiti spise koje su slučajno bacili. U njegovom uredu ne koriste se kompjuteri već samo pisaće mašine, cijeli je ured uređen od prirodnih materijala, a svoju napetost smiruje brinući se za orhideju smještenu u posebnom staklenom odjeljku u svom uredu. Poput njega, i Lee

živi u svom malom balonu prepunom ružičaste boje, špangica za kosu i naljepnicama leptirića nalijepljenim čak na njenu kutiju sa priborom za samoozljeđivanje. Nakon nekog vremena, kad su već stekli određenu dozu prisnosti i povjerenja, Grey s Lee vodi intenzivan razgovor u kojoj razgovaraju o njenoj potrebi za samoozljeđivanjem u kojem joj Grey kaže: „Više nikad se nećeš rezati“. A kao nagradu za taj potez, da joj da s posla ode ranije i kaže da ode pješice sama kući, da nema potrebe za time da je majka svaki dan kupi s posla. Lee ga posluša, a u jednoj od sljedećih scena rješava se svog pribora.

„I took a shortcut through Hawkins Park, and it was as if I'd never taken a walk by myself before. And when I thought about it, I realized I probably never had taken a walk alone. But because he had given me the permission to do this, because he insisted on it“.

Kao i Elizabeth i Anastasia, i Lee svoj afinitet i svoje saznanje o postojanju D&M/S&M odnosa spoznaje kroz odnos s Greyem, odnosno on joj ga otkriva. No u slučaju *Tajnice* taj se afinitet, kao i odnos između protagonista razvija postupno – Grey reagira tek kada je siguran da Lee „igra za taj tim“. Imao ju je prilike dovoljno upoznati, ali i osjetiti postojanje određene vrste privlačnosti između njih koja se nije dala objasniti riječima. Kao da su oboje znali da su jedno drugome ono što trebaju, bez potrebe da se to definira nekim ugovorom, pretjeranim objašnjenjima. Glavni razlog tome je taj što su oboje inherentno takvi, što ne samo da osjećaju afinitet prema tim praksama u smislu igre i istraživanja seksualnosti, poput Elizabeth i Johna, nego je taj odnos jedini mogući pravi odnos za njih. Odnos koji ih ispunjava i dopunjuje, onaj u kojemu mogu biti ono što jesu i, koliko god to teško bilo povjerovati, pogotovo Greyu koji ne vjeruje da bi ga netko „takvog“ zbilja mogao voljeti, biti istinski voljeni i prihvaćeni. No, kao i svaka velika ljubavna priča, i ta mora imati svoje izazove, prema narativnom, životnom i zakonu dinamike u koju su uključeni. U nekom trenutku Grey se nenadano povlači govoreći Lee kako „(...) to ne mogu raditi svaki dan, dvadeset i četiri sata na dan“. Otpušta je, a Lee se u međuvremenu pokušava snaći tražeći druge osobe s afinitetom prema bdsm-u. No potraga ne završava uspješno jer je jako teško pronaći kompatibilnog partnera kao što je to bio za nju Grey. I u tom nekom trenutku praznog hoda, Lee će zaprositi njen dečko i prijatelj iz djetinjstva Peter, koji je potpuna suprotnost Greyu. Peter voli nježnost, vođenje ljubavi i sve što želi jest oženiti se i imati djecu. Iako isprva pristaje udati se za njega, u trenutku u kojem isprobava vjenčanicu Lee shvaća da to nije za nju i odlučuje se pokušati izboriti za ono što zbilja želi. To je jedna od glavnih razlika između Elizabeth, Ane i Lee, i ono što *Tajnicu* čini zbilja

dobrim i adekvatnim prikazom jednog bdsm odnosa. Lee dolazi kod Greya i kaže mu da ga voli. Iako je on pokušava otjerati, Lee ne odustaje. On joj kaže da sjedne za stol i ne miče ruke s njega dok se on ne vrati. Lee posluša, a ono što slijedi jedan je od najboljih prikaza odanosti i ljubavi ne samo u „kinky“ svijetu, već i u romantičnom filmu. Lee danima sjedi nepomično na toj stolici – čak i kad je Peter pokuša odvesti, ona mu uzvraća udarcem i jasno daje do znanja da on nije taj kojeg želi. Jednom kad je saznala što je to što želi i treba, Lee je spremna za to se izboriti, dok god je snage u njoj. Njenoj se odlučnosti i poslušnosti Grey divi sa strane i u jednom trenutku popušta te dolazi po nju – dokazala mu je koliko želi baš njega, baš tu vrstu odnosa i sad slijedi nagrada. Kad je prvi put dovede u svoj *playroom*, i objašnjava Anastasiji tip odnosa koji je njemu prihvatljiv, a ona ga pita zašto bi ona pristala na tako nešto, Christian joj kaže zato jer će tako dobiti njega, kojeg želi. I dok se to u *Nijansama* neće i ne može dogoditi na način komplementaran i Ani i Christianu, u *Tajnici* se događa upravo to. Bez puno riječi, kroz vizualni prikaz i sjajnu kemiju protagonista koji su priču o jednom netipičnom, nekonvencionalnom odnosu učinili shvatljivom i jednostavno lijepom.



Prizor iz filma *Tajnica*

Film je dobio dobre kritike od strane kritike i publike, a na području SAD-a zaradio je tek nešto više od uložениh četiri milijuna dolara, dok je u inozemstvu zaradio oko pet. *Tajnica* je prepuna erotike i erotičnih scena iako u njoj nema eksplicitnih prikaza tijela i seks scena kao u *Devet i*

pol tjedana ili *Pedeset nijansi sive*. Također, u slučaju *Tajnice*, zbilja možemo reći da je seksualno prikazano kao umjetničko.

„Umjetničko u prikazivanju seksualnosti nema potrebe za alibijem u sferi vanseksualnog. U prikazivanju seksualnog nije umjetničko to što to prikazano seksualno ne budi seksualni apetit, ne podražava seksualno već u načinu na koji je prikazano i u odnosu na ono što je prikazano (...) Da bi sadržaji vezani za seksualnost u filmskom prikazivanju dobili status umjetničkog oni moraju biti prezentirani kao i bilo koji drugi sadržaji koji imaju status umjetničkog“ (Ranković 1982: 36-37).

„Can I call you Nicki?“

Sirove strasti (Verhoeven, 1992)

„Erotsko nije kvalitet svakog seksualnog čina već upravo ljubavnog čina. Erotičnost je seksualnost oduhovljena unikatnim, osobnim doživljajem ljubavi“ (Ranković 1982: 32).

Iako sam ambivalentna oko ove Rankovićeve teze, ona bi mogla proći, to jest dobiti svoju potvrdu u slučaju *Tajnice*. No u slučaju *Sirovih strasti*, iako ne možemo govoriti o ljubavi, definitivno možemo govoriti u terminima erotskog. Ne da će Sharon Stone kao fatalna Catherine Tramell moći detektiva Nicka Currana (Michael Douglas) zvati „Nicki“, nego će joj on dozvoliti da mu radi sve što želi, čak i kad će to značiti ugrožavanje njegove karijere, reputacije, ali i života.

Catherine Tramell nasljednica je vamp žene iz ranog razdoblja filma, kombinacija erotskog modela tjelesne i intelektualizirane seksualnosti, ona koja svojim izgledom, iskustvom i pristupom baca muškarce na koljena, a oni su nemoćni da se odupru moći koju ima nad njima. Jedan pogled na Sharon Stone u tom filmu govori puno više od riječi da se opiše ta vrsta utjecaja. Osim što je prelijepa, Catherine je bogata nasljednica koja ima dvije diplome – jednu iz književnosti, a drugu iz psihologije. Ona piše dobro prodavane kriminalističke romane, a u trenutku u kojem je upoznajemo¹⁸ posjećuju je spomenuti detektiv Nick Curran i njegov kolega Gus kako bi s njom razgovarali o ubojstvu njena dečka, a koji je ubijen točno na način

¹⁸ Misli se na trenutak u kojem je vidimo po prvi put u cijelosti.

opisan u njoj knjizi. Odmah na početku jasno je da s njom nema okolišanja, ona je samopouzdana žena itekako svjesna svog utjecaja na muškarce, ali i svoje seksualnosti. Izrazito je seksualna osoba koja voli i muškarce i žene, a u svakom je odnosu ona ta koja vodi igru – a jako se voli igrati.



Catherine Tramell u najpoznatijoj sceni iz filma *Sirove strasti*

Za razliku od prethodnih filmova, *Sirove strasti* pričaju priču o dominantnoj ženi koja poznaje svoje seksualne afinitete i slobodna je u izražavanju istih. Također joj je jasno da je to čini više iznimkom negoli pravilom te se stoga voli poigravati dojmom koji ostavlja na ljude, pogotovo muškarce. Primjerice, kada je detektivi pitaju je li hodala s ubijenom *rock* zvijezdom, svojim „dečkom“, ona im savršeno mirno i hladno odgovori:

„I wasn't dating him. I was fucking him“.

Detektivi su zapanjeni njenim odgovorom, kao što će biti i izravnošću njenih odgovora tijekom ispitivanja u postaji, u kulturnoj sceni s križanjem nogu i kratkim kadrom njenog međunožja, za koji Sharon Stone uopće nije znala da će biti prikazan u filmu.

Prva asocijacija koja mi se kao gledateljici javlja na spomen *Sirovih strasti* jest način na koji ona barata sa svojom seksualnosti, a na što su bile upućene i brojne kritike. Jedan dio dolazio je od strane LGBT zajednice, a bio je vezan uz prikaz biseksualnih osoba, dok je drugi dolazio kao reakcija na cjelokupnu osobnost Catherine Tramell s obzirom na tip žene koju predstavlja. Catherine Tramell predstavlja ženu neovisnu o muškarcu, koja si prvenstveno zahvaljujući novcu koji ima može priuštiti što želi i kada želi, ženu svjesnu svojih seksualnih potreba i želja i ženu koja nije podložna kontroli od strane muškaraca na bilo koji način, niti u privatnom niti u profesionalnom smislu. Taj je lik, u trenutku u kojem žene sve jasnije i snažnije stupaju u javnu sferu i bore se za jednakost u profesionalnoj domeni, predstavnik tog tipa slobodne i nezavisne žene koja je, slučajno ili ne, ubojica i psihopatkinja.

U svom tekstu o jadnim muškarcima, odnosno mijenjanju tipova muških junaka u holivudskom filmu tijekom povijesti, Brian McNair navodi tri značajke po kojima se *Sirove strasti* razlikuju od konvencionalnog trilera o serijskom ubojici : iako je žena je seksualni objekt (najkonvencionalniji dio filma), ona je ta koja čini nasilje, a žrtve su uglavnom muškarci. Seksualna lovina od početka do kraja je glavni muški lik, Nick Curran, a žena je ta koja dominira muškarcima intelektualno, seksualno i tjelesno¹⁹. Ipak, film je prepun muške tjeskobe te ga McNair svrstava u filmsku tradiciju koja je bila reakcija na feminizam – film odražava nelagodu koje su muškarci osjećali devedesetih zbog nove seksualne kulture i politike spolova. Značenja su *Sirovih strasti* dvosmislena te se postavljaju pitanja kako tumačiti Nickovo silovanje bivše djevojke Beth (o kojem će kasnije biti riječ), predstavlja li Catherine Tramell, spoj ljepotice i zvijeri, ukorijenjeni mit o homoseksualnosti i seksualnoj perversiji kao silama zla. Za razliku od *Pedeset nijansi*, pa čak i *Devet i pol tjedana*, *Sirove* su *strasti* podložne raznim tumačenjima te ih se može čitati i na razini prenesenog značenja, primjerice iz perspektive koju navodi McNair. Nije zgorega pridodati da je oružje kojim Tramell ubija svoje žrtve šiljak za led – predmet očitog faličkog značenja.

¹⁹ Prema: <http://www.fak.hr/filmske-faktografije/jadni-muskarci/>



Moram priznati da u svim svojim brojnim gledanjima *Sirovih strasti*, kroz različite vremenske periode, ni u jednom trenutku nisam lik Catherine Tramell doživljavala na takav način. Ono što sam u njoj vidjela kao da nije bilo u svezi s činjenicom da je ona negativac u priči. Kao gledateljici, dojam koji mi svaki put iznova ostavi njen lik, kao i film u cijelosti vrlo je oslobađajući. Dok gledam Tramell kako mirno odgovara na delikatna pitanja koja joj postavljaju u policijskoj postaji, izravnije nego što bi oni očekivali ili mogu podnijeti, dok se poigrava njihovim vidnim poljem i jasno izražava što želi, a što ne želi, osjećam se kao da sam prodisala.

Catherine Tramell slobodna je od inhibicija vezanih za izražavanje, a pogotovo onih vezanih uz seksualnost koji su, pogotovo što se tiče ženske populacije gotovo pa simptomatični. Ne samo što ona jasno ističe svoj seksualni apetit, činjenicu da joj je važan zadovoljavajući seksualni odnos, nego i poznaje svoje afinitete dovoljno da ne pristaje na ništa drugo. Seks joj je važan. Emotivna povezanost s nekim – i ne baš. Potreba za monogamnom vezom i sigurnošću koju

ista može pružiti, gotovo pa nepostojeća. Ako je suditi prema stereotipiziranom prikazu i ukorijenjenom mišljenju o razlikama muškaraca i žena u domeni odnosa i seksa, njihovim potrebama i afinitetima, Catherine Tramell ponaša se kao muškarac. Samo što je žena. U tom smislu, u vremenu u kojem je takva žena bila novina u svijetu u kojem muškarci dominiraju, McNairova teza ima smisla. Kako drugačije opravdati njenu seksualnu glad i slobodu nego time da joj se pridodaju funkcije ubojice i psihopatkinje? Možda za muškarce, preplašene tadašnjim promjenama u odnosu moći, takva žena zbilja jest predstavljala neko tako zastrašujuće neemocionalno biće koje ubija bez da trepne.

Od žena se očekuju da budu emocionalnije, da se „prirodno“ više brinu za druge. Ona nije takva, ona koristi ljude za ono što joj trebaju. Primjerice, u sceni u kojoj je ispituju u policijskoj postaji o njevoj vezi s ubijenom *rock* zvijezdom razgovor teče ovako:

Catherine: I wanted to write a book about a murder of retired rock star. I went down to his club, I picked him up and I had sex with him.

Police officer: You didn't feel anything for him, you just had sex with him for your book?

Catherine: In the begining, that i started to like what he did for me.

Police officer 2: That's pretty cold, aint it lady?

Catherine: I'm a writer. I use people for what I write.

Bez ispitivanja moralnosti takvog pristupa, zgodno je samo upitati se bi li reakcija inspektora bila takva da je na tom stolcu sjedio muškarac i tako odgovorio na postavljena pitanja?

Catherine Tramell implicitno, ali namjerno kontrolira i **pogled** muških likova. U kriminalističkom *noir filmu*, od kojeg *Sirove strasti* baštine neke elemente, glavni je protagonist najčešće problematičan detektiv iz čije se perspektive priča pripovijeda, a žena, bila to ona fatalna ili žena njegovateljica, prikazana nam je iz njegove vizure. Vidimo je na način na koji je on gleda.

Catherine Tramell pripada fatalnoj ženi za problematičnog detektiva Nicka Currana, no ona je ta koja kontrolira (njegov) pogled. Primjerice, u trenutku kada Nick i Gus dođu po nju kako bi je odveli u postaju, ona se presvlači u prostoriji doznajući da je Nick promatra, što mu kasnije daje do znanja.

Beth (Jeanne Tripplehorn), Nickova bivša djevojka predstavlja opoziciju Catherine, no istovremeno joj i zavidi. Ona je policijska psihologinja, a Nick je njen pacijent i s vremena na vrijeme ljubavnik. Osim što su i vizualno različite (Beth je brineta, Catherine plavuša; Beth se odijeva službeno, dok se Catherine odijeva kako joj odgovara u kojem trenutku), imaju različit pristup odnosima i seksu, a drugačiji je i njihov odnos prema vlastitoj seksualnosti. Dok Catherine točno zna što je uzbuđuje, Beth, kako saznajemo, teško (ili uopće ne) postiže orgazam u seksualnom odnosu s drugom osobom, odnosno Nickom. S Catherine je studirala, a čak i spavala jednom prilikom – kada prepričavaju svoje zajedničke dane, Beth i Catherine daju različite verzije – svaka tvrdi da je ovo druga bila opsjednuta njome. I vrlo je teško biti siguran kome vjerovati – isti efekt koji ima na Nicka Currana, Catherine Tramell ima i na gledatelja/icu.

Beth dakle predstavlja ovaj drugi tip karakterističan za *film noir*, ženu njegovateljicu. I doslovno, ona se brine za Nicka, kao njegova psihologinja, ali i žena koja je u njega zaljubljena. Nick je izvrstan policajac, ali svoj posao voli malo previše pa je tako bio u nizu pucnjavâ u kojima je ustrijelio ljude koje nije smio (Catherine ga tako zove „shooter“ iako zna da ga to jako smeta). Kada dolazi u njenu ordinaciju na početku filma, saznajemo da je prestao piti, konzumirati kokain pa čak i pušiti i da je, nakon nekog vremena mirovanja, spreman se vratiti u pogon u punoj snazi. Beth ga pušta, on se sa smiješkom vraća na posao i sve se čini kao da je krenulo – dok ne upozna Catherine i ne vrati se svim porocima kojima priroda i jedan novi – nju.

Kolege će ga upozoravati, no Nick Curran u potpunosti će izgubiti glavu za njom, bez obzira što misli da je kriva. Ona je njegova „fuck of the century“ i to ništa ne može zamijeniti. Večer nakon što su ispitali Catherine u policijskoj postaji, Nick, osim što naruči prvo piće nakon tri mjeseca, posvađa se s kolegom te ode u stan s Beth s kojom ima vrlo grubi seksualni odnos koji završava nasilnim snošajem po Beth (saznajemo da se tako agresivno nikad nije ponašao s njom). Catherine Tramell istovremeno iritira i privlači Nicka i u njemu budi agresivnu energiju koju onda projicira na Beth, a koja nije žena za odnose takvog intenziteta. Catherine se pak voli grubo igrati, voli biti gore i obavezno vezuje svoje muškarce prilikom doživljavanja seksualnog vrhunca. Ona je žena koju, kako Nick tako i drugi muškarci u filmu žele imati, ali je se istovremeno boje – zato jer je zapravo, ne mogu imati. Ona „ima“ njih. To je poprilično nesigurna i tjeskobna pozicija za muškarce koji su navikli biti dominantni i ti koji odlučuju. No

privlačnost je jača, kako nalaže zadnja scena, bez obzira na nelagodu, rizik i tjeskobu. Dok Elizabeth u *Devet i pol tjedana* odlazi od Johna, Nick ostaje s Catherine u krevetu. Iako je slučaj riješen na način da je Beth ta koja je ispala krivac (u međuvremenu se dogodilo još ubojstva, a Nick je igrom slučaja upucao Beth), Nick u svojoj podsvijesti nije miran, no ipak ostaje. Jesu li žene snažnije voditi igru koja je inače bila rezervirana za muškarce?

Film je zaradio mnogo – u njega je uloženo oko 49 milijuna dolara, dok je zarada na svjetskoj razini iznosila 352 milijuna²⁰. Nastavak *Sirovih strasti* koji je 2006. režirao Michael Caton-Jones bio je, s druge strane, totalni financijski i umjetnički promašaj. U njega je uloženo oko 70 milijuna dolara, a zaradio je samo 38 milijuna²¹.

²⁰ Podaci prema: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=basicinstinct.htm>.

²¹ Podaci prema: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=basicinstinct2.htm>.

Zaključak

U analiziranim filmovima mogli smo vidjeti kakav je bio prisutan pristup pitanju ženske seksualnosti, ali i seksualnosti općenito u određenom desetljeću.

Devet i pol tjedana odražava istraživačku naklonost osamdesetih, vremenu nakon seksualne revolucije koja nam je donijela pilulu, legalizaciju pobačaja i izvanbračni seks učinila prihvatljivi(ji)m²². *Sirove strasti* pak stoje kao simptomatičan film za filmove s kraja osamdesetih i devedesetih koji se bave krizom muškosti, a upravo su oni s Michaelom Douglasom, čiji su se likovi opirali nužnom pronalaženju novog položaja muškaraca u sustavu spolne stratifikacije, sjajan primjer takve vrste filmova (*Fatalna privlačnost*, *Razotkrivanje*)²³. *Tajnica* predstavlja svijet za sebe, nekonvencionalnu ljubavnu priču i nekonvencionalne seksualne preference te nam pokazuje da ljubav ne mora biti nježna i blaga. Da ljubav mora biti takva, paradoksalno pokazuju *Pedeset nijansi sive* koje su u *mainstream* pokušale uvesti priču o bdsm-u.

Odnos dominacije i podređenosti tema je svih analiziranih filmova.

U *Devet i pol tjedana* za glavnu junakinju takav odnos bio je istraživanje vlastite seksualnosti kojem je pristupila s interesom i uzbuđenjem, a koji u konačnici napušta (prva scena u filmu prikazuje Elizabeth sprijeda, u gomili kako hoda prema kameri, prema novom iskustvu, dok je u zadnjoj vidimo s leđa kako odlazi od kamere i Johna). Iako joj je John otkrio novu i njoj primamljivu sferu seksualnog izraza, u trenutku kada njihov odnos postane previše opterećujući ona odlazi – ona je ta koja je kontrolira vlastitu seksualnosti i izbor.

No dok je u Lyneovom filmu muškarac taj koji je financijski i seksualno dominantan, u *Sirovim strastima* dolazi do promjene u odnosima moći – ovoga puta žena je nadmoćna u odnosu na muškarca, ona je ta koja posjeduje kontrolu. Pitanje koje treba postaviti jest koliki utjecaj na slobodno izražavanje i življenje seksualnosti kod Catherine Tramell ima činjenica da je ona izrazito bogata, odnosno je financijski samostalna? Ona ne treba mijenjati seks za novac jer ga već posjeduje, kao i izgled i inteligenciju. Ona je žena koja ima sve, kojoj muškarac gotovo pa i ne treba, osim da je seksualno zadovoljava – odnosi se radikalno mijenjaju, ona postaje

²² Prema: <http://historyofsexuality.umwblogs.org/mid-to-late-20th-century/the-sexual-revolution/>.

²³ Prema: <http://www.fak.hr/filmske-faktografije/jadni-muskarci/>.

subjekt, a on objekt koji ne može kontrolirati svoju potrebu za njom koliko god ona bila destruktivna po njega.



Sharon Stone kao Catherine Tramell i Michael Douglas kao Nick Curran u *Sirovim strastima*

Kako nešto destruktivno za pojedinca, ako je stavljeno u odgovarajući milje, može postati konstruktivno pokazuje *Tajnica* koja u svojoj podlozi također ima ekonomsku nejednakost između likova. Edward je imućni odvjetnik, Lee je njegova tajnica koja dolazi iz financijski prosječne američke obitelji. U *Nijansama* je taj nesrazmjer još veći – Christian Grey posjeduje vlastitu multimilijunsku kompaniju dok je Anastasia Steele studentica koja si ne može priuštiti popravak laptopa.

U svijetu u kojem su muškarci još uvijek većinski na pozicijama moći, fantazije koje prikazuju odnose poput onog u *Nijansama* nisu začuđujuće. Nije niti začuđujuće stoga što su žene u prikazanim odnosima dominacije i podređenosti većinski u podređenoj poziciji. Jedan dio sklonosti prema toj strani jednakosti možemo objasniti ekonomskom pozadinom, a drugi tretmanom ženske seksualnosti kroz povijest.

Ako se prisjetimo priče o tretmanu zadovoljstva od antike preko kršćanstva gdje je seksualno i tjelesno zadovoljstvo gurnuto u stranu kao nešto prljavo, grešno i životinjsko, gdje je nadvladavanje tjelesnih poriva smatramo postignućem, te podjele žene na tip kurve i svetice, jedne izrazito seksualne, a druge gotovo aseksualne, fraze koju i danas možemo čuti „koji muškarac će kupiti kravu ako mlijeko može dobiti besplatno“ nije teško zaključiti da je u

takvom kontekstu ženi lakše izraziti svoju seksualnost u odnosu u kojem joj se za takvo ponašanje daje „dozvola“.

Kao što je Lee po prvi puta otišla prošetati sama jer je za to dobila dopuštenje, odnosno naredbu i zbog toga se osjetila slobodnom, tako i unutar odnosa dominacije i podređenosti, iako je podređena stranka pod kontrolom dominantne stranke, u tom prostoru kontrole dobiva prostor slobode izraza. „Mora“ se učiniti nešto što se zapravo želi učiniti, ali da bi se moglo učiniti za to je potrebna dozvola.

„Za žene koje su odgajane u uvjerenju da je seks nešto loše ili prljavo biti uključen u erotsku igricu u kojoj ste „prisiljeni“ na seksualni čin može im pomoći da se riješe osjećaja krivnje ili sramote (...)“, piše Jasmina Rodić u izdanju *Cosmopolitana* za veljaču u kojem je priredila tekst koji se posebice bavi pitanje submisivnosti kod žena koje su se toliko dugo borile da bi postigle svoju nezavisnost i izborile se za neke vodeće pozicije u javnoj sferi²⁴. I kako sad prihvatiti da ih u krevetu uzbuđuje upravo to da muškarac njima dominira? Stvar se jednostavno može opisati pojmom ravnoteže – bili muškarac ili žena, negdje se moramo balansirati.

U istraživanju koje sam provela o konzumaciji erotsko pornografskih sadržaja kod žena, na pitanje je li ženska seksualnost kroz povijest bila tretirana na jednak način kao i ona muška na medijskoj, političkoj i društvenoj razini, njih 2525 (96.2%) odgovorilo je da nije, dok njih 2535 (96.5%) smatra da je kroz povijest ženska seksualnost bila potisnuta. Na pitanje o tome mogu li žene danas u zapadnoj kulturi slobodno izražavati svoju seksualnost, samo njih 35.6% (936 ispitanica) smatra da mogu, dok njih 59% (1551 ispitanica) tvrdi da slobodno živi i izražava svoju seksualnost.

Ipak erotsko-pornografske sadržaje konzumira njih 89.4% to jest 2363 ispitanica, dok ih samo 8% kupuje takve sadržaje koji odgovaraju njihovim preferencijama. Za 89% ispitanica zanimljiv bi bio erotsko-pornografski sadržaj koji su napravile žene, na temelju ženskih maštarija za druge žene.

Najveći razlog za konzumiranje erotsko-pornografskih sadržaja jest poticanje seksualnog uzbuđenja, a slijede zanimljivost sadržaja i informiranje o seksualnim aktivnostima. Najveći

²⁴ *Cosmopolitan*, veljača 2017, „Neki to vole žestoko“.

broj ispitanica, njih 1193 preferira jednako erotski i pornografski film; erotski film konzumira njih 1902, dok pornografski njih 1984²⁵.

Kao razlozi za nekonzumiranje kod 281 ispitanice koje su se tako izjasnile navode se brojni razlozi: za takvim sadržajima nemaju potrebu, takve sadržaje smatraju nezanimljivim, degradirajućim kako za žene tako i za odnose općenito, čine im se gadljivim i nerealnim te moralno neprihvatljivim²⁶. Kao prigovor erotskom filmu spominjao se nedostatak eksplicitnosti, previše romantike i previše *vanille*, dok se među razlozima za nekonsumaciju pornografskog filma navodi da su napravljeni za muškarčevu ugodu i da su ponižavajući za žene, da su dosadni i nedovoljno realistični te da su štetni za osobu koja ih konzumira.

Njih samo 111 misli da bi osobe koje konzumiraju erotsko-pornografske sadržaje trebale pri tome osjećati sram, dok njih 457 osjeća sram pri konzumaciji takvih sadržaja ili pri pomisli da takve sadržaje konzumira.

Ipak, ono što je zanimljivije od samih rezultata istraživanja jest interes za temu koji se javio tijekom trajanja ovog upitnika: u kojem se god *web* prostoru (grupi, stranici, nečijem profilu) pojavio, imao je dobar odaziv. Također, veliki je broj ispitanica zainteresiran za rezultate istraživanja, kao i za cjelokupnu tematiku, pa sam tako primila brojne upite te pohvale za otvaranje ove, za neke očito vrlo važne teme. Bilo je i nešto negativnijih komentara i to u grupi više feministički orijentiranoj kada sam, između ostalog, dobila pokudu zašto nisam u pitanje o razlozima nekonzumiranja pornografije stavila opciju koja se tiče nasilja koje žene doživljavaju u pornografskoj industriji oko čega se potom razvila velika rasprava.

Konačno, mislim da rezultati²⁷ ovog istraživanja govore o jednoj interesnoj niši koja kod nas ili nije dosada otkrivena ili se s njome dosada nije bavilo na odgovarajući način, a tiče se govora o ženskoj seksualnosti i nešto liberalnijem pristupu prema istoj. Pogotovo u vremenu kada se u *mainstream* kinu prikazuje novi nastavak globalnog erotskog fenomena koji, kako smo

²⁵ Rezultati su zanimljivi pogotovo s obzirom na česta mišljenja o tome kako je pornografija za muškarce, a erotika za žene.

²⁶ Navedeno je zajedničko odgovorima na pitanja o razlozima ne konzumacije zasebno erotskog i zasebno pornografskog filma.

²⁷ U obzir treba uzeti da je većina ispitanica visoke stručne spreme (2138 njih ima visoku stručnu spremu, dok je 317 sa srednjom, 215 sa višom stručnom spremom; njih 12 ima samo osnovnu školu) te da se upitnik prvotno krenuo širiti putem liberalnijih krugova na društvenim mrežama, no mislim da je u konačnici, putem nekih neutralnih grupa došao i do ideološki različitih grupa ljudi.

pokazali, neke oblike seksualnog izraza pokazuje vrlo krivo, a s propovjedaonice se žene koje stupaju u spolni odnos prije braka naziva pogrdnim imenima. Pritisci na žensku seksualnost dolaze i s feminističkog fronta²⁸, ponekad eksplicitno, ponekad implicitno, a o njima može biti još teže govoriti u vremenu jačanja konzervativizma kada se čini da svi moramo biti složni kako bismo preživjeli neke borbe.

No seksualnost je široko, duboko i fluidno područje kojeg se ne bismo trebali bojati istraživati zbog straha da ne izdamo neka uvjerenja za koja nismo ni sigurni jesu li naša ili stavove za koje mislimo da će stajati za sva vremena. Kao ljudska bića ni mi nismo statični – kao što se mijenja naše tijelo, mijenja se i naš um, naš duh, sa svakim novom pričom koju smo čuli i vidjeli otkrivamo nove stvari o sebi za koje nismo ni znali da postoje. To je razvoj, to je sazrijevanje koje nas nekad zna šokirati. Baš poput filma, koji kao audiovizualni medij, iako produkcijski teže ostvariv, još uvijek uživa povlašteni status naspram drugih audiovizualnih medija, može igrati veliku ulogu u tom procesu.

Upravo zato na fenomene poput *Pedeset nijansi sive* koji će, zahvaljujući svojoj filmskoj inačici, postati još masovniji, bez obzira što umjetnički nisu relevantni za filmsku povijest, treba obratiti pozornost jer kao što je Forshaw rekao – oni su indeks našeg vremena, a film će uvijek pronaći neki način da nas šokira. Od samog početka, taj zadatak uspješno izvršava unatoč cenzurama i propisima koji su ga u tome pokušali spriječiti.

Poglavlje u kojem se bavi s *Pedeset nijansi*, Forshaw naslovljava s „Kraj seksa: novi puritanizam“. I zbilja, ako usporedimo taj film s ostalim filmovima analiziranim u ovom radu jasno je da su u njemu očite neke više tradicionalne, konzervativnije tendencije. Unatoč tome što je povijesni trenutak u kojem se one pojavljuje dovoljno otvoren da dopušta eksplicitno spominjanje i imenovanje marginalnih seksualnih praksi, maltene seksualnih perverzija, u svojoj bazičnoj strukturi, na funkcijskoj razini odnos Christiana i Anastasije, priča unutar koje djeluje može se usporediti s onom jednostavnih narativnih oblika poput bajki u kojima nema prostora za „sive“ likove niti „siva“ područja ličnosti i odnosa. Jedna djevojka, jedan muškarac, monogamni, heteroseksualni ljubavni odnos, jedna (nježna) ljubav za čitavu vječnost, žena kojoj je potreban muškarac kako bi joj otkrio seksualnost i dozvolio da istražuje istu, ali samo u određenim granicama. Žena koja ne masturbira i koja popravlja i spašava svog jednog i

²⁸ Erika Lust nedavno je napravila dokumentarni film koji se bavi izrazito zanimljivim pitanjem- može li se biti submisivna i feministica istovremeno?

jedinog muškarca čak i kad on od nje traži stvari koje nije sigurna je li u stanju napraviti. Žena koja, iako obrazovana jest ekonomski podređena i muškarac ekonomski i iskustveno njoj nadređen koji je želi posjedovati. Izraziti agresivni nagoni koji se susprežu i misteriozno nestaju kako bi se osoba prilagodila i vratila u toplu, čvrsto uokvirenu i društveno prihvatljivu formu.

Za razliku od ostalih analiziranih filmova i njihove otvorenosti prema sivim područjima seksualnosti, čovjekove ličnosti i odnosa općenito, „najvećem erotskom fenomenu našeg vremena“, nedostaje svega navedenog. Paradoksalno, ponajviše mu nedostaje upravo razumijevanja i prihvaćanja svih tih sivih, neodredivih područja koja ljude čine ljudima, a odnose, pa tako i one na filmu jedinstvenima, prepoznatljivima i prije svega- autentičnima.

Popis literature

- Baumeister & Twenge, „Cultural Suppression of Female Sexuality“, Review of General Psychology, 2002, Vol. 6, No.2, 166-203
(<http://www.femininebeauty.info/suppression.pdf>)
- Chancer Lynn S.(1992), *Sadomasochism in Everyday Life: the Dynamics of Power and Powerlessness*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey
- Elliot, Anthony (2012) „Moderna kultura i njezino potisnuto“, u: *Uvod u psihoanalitičku teoriju*, Zagreb: AGM
- Forshaw, Barry (2015), *Sex and film : the Erotic in British, American and World Cinema*, UK: Palgrave Macmillan
- *Hays Code* (1931) (<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>)
- *Hrvatski filmski leksikon* (<http://film.lzmk.hr/>)
- Ranković, Milan (1982), *Seksualnost na filmu i pornografija*, Beograd: Prosveta
- Rodić, Jasmina, „Neki to vole žestoko“, hrvatsko izdanje *Cosmopolitana*, veljača 2017.

Pedeset nijansi sive

- Internet Movie Database, *Fifty Shades of Grey*
http://www.imdb.com/title/tt2322441/?ref =nv_sr_2 (zadnji pregled: 9.2.2017)

- Box Office Mojo, *Fifty Shades of Grey*
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fiftyshadesofgrey.htm> (zadnji pregled: 9.2.2017)
- Corner, Natalie, 2015, Fifty Shades of Grey breaks records to become highest earning explicit film of all time earning £330
<http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/fifty-shades-grey-breaks-records-5288984> (zadnji pregled: 9.2.2017)

Tajnica

- Internet Movie Database, *Secretary*
http://www.imdb.com/title/tt0274812/?ref =nv_sr_2 (zadnji pregled: 9.2.2017)
- Ebert, Roger, 2002, Secretary
<http://www.rogerebert.com/reviews/secretary-2002> (zadnji pregled: 9.2.2017)
- Box Office Mojo, *Secretary*
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=secretary.htm> (zadnji pregled: 9.2.2017)

Sirove strasti

- Internet Movie Database, *Basic Instinct*
http://www.imdb.com/title/tt0103772/?ref =nv_sr_4 (zadnji pregled: 9.2.2017)
- Laura, Izabela, 2014, Jadni muškarci
<http://www.fak.hr/filmske-faktografije/jadni-muskarci/> (zadnji pregled: 9.2.2017)
- Box Office Mojo, *Basic Instinct*
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=basicinstinct.htm> (zadnji pregled: 9.2.2017)

- Box Office Mojo, *Basic Instinct 2*
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=basicinstinct2.htm> (zadnji pregled: 9.2.2017)

Devet i pol tjedana

- Internet Movie Database, *Nine and a Half Weeks*
http://www.imdb.com/title/tt0091635/?ref=nm_sr_7 (zadnji pregled: 9.2.2017)
- Ebert, Roger, 1986, *Nine and a Half Weeks*
<http://www.rogerebert.com/reviews/9-12-weeks-1986> (zadnji pregled: 9.2.2017)
- O'Hara, Helen, 2017, *The original Fifty Shades: painful story behind Nine and a Half Weeks*
<http://www.telegraph.co.uk/films/0/original-fifty-shades-painful-story-behind-nine-half-weeks/> (zadnji pregled: 9.2.2017)
- Box Office Mojo, *Nine and a Half Weeks*
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=9andonehalfweeks.htm> (zadnji pregled: 9.2.2017)
- Findley, Sarah & Mageland, Chelsea & Pastor Gabrielle, *The Sexual Revolution*
<http://historyofsexuality.umwblogs.org/mid-to-late-20th-century/the-sexual-revolution/> (zadnji pregled: 9.2.2017)